



Когда
кто-то сказал,
что обложки
из тонкого
шелка
неудобны тем,
что быстро
портятся,
Тонъя заметил
в ответ:
«Тонкий шелк
становится
особенно
привлекательным
после того,
как края его
растреплются,
а свиток,
украшенный
перламутром, —
когда ракушки
осыплются».
С тех пор
я стал
считать его
человеком
очень тонкого
вкуса.

Кэнко-хоси.
«Записки от скуки»

«История
книжного
искусства»
Монографии
и очерки

Е.В.Завадская

**Японское
искусство
книги
(VII–XIX века)**

Москва

«Книга»

1986

Редакционная
коллегия:

Ю. Герчук

М. Жуков

В. Лазурский

Ю. Молок

А. Стерлигов

Под редакцией

Ю. Герчука

Художники

серии:

М. Аникст

А. Троянкер

Художник

книги:

Г. Юрченко

Рецензенты:

Б. Воронова

(ГМИИ

имени

А. С. Пушкина)

Т. Григорьева

(Институт

востоковедения

АН СССР)

Е. Маевский

(Институт

стран Азии

и Африки

при МГУ

имени

М. В. Ломоносова)

	Оглавление
6	Предисловие
	Роль
	техники
	и материалов
	в японской
13	книге
	Книга
	периодов
	Нара
	(645–794),
	Хэйан
37	(794–1185)
	Книга
	периодов
	Камакура
	(1185–1333),
	Асикага
	(или Муромати)
	(1334–1572)
	и Момояма
69	(1573–1614)
	Книга
	периода
	Эдо
103	(1614–1868)
197	Заключение
203	Примечание
	Основная
205	литература
	Словарь
207	имен.
	Список
209	иллюстраций
215	Резюме

Предисловие

Японскую книгу отличает неповторимое своеобразие, она является собой сложный эстетический феномен — полторы тысячи лет японская книга неизменно сохраняла свою художественную целостность и уникальность. Ее отличие от европейской сразу же бросается в глаза. Японская книга, с нашей точки зрения, открывается с конца, текст читается справа налево не по горизонтали, а по вертикальным строчкам, он состоит из иероглифов, а не из букв. В японской книге создается особое, отличное от европейской, художественное пространство, своеобразна и структура книги в целом.

Глубокий водораздел между европейским и японским восприятием книги лежит и в принципиальном различии ощущения правой и левой страниц европейским и японским мастером. В европейской книге именно правые страницы встречают нас, ведут в глубину книги, начиная с титула, в японской же книге как раз наоборот: такую активную роль выполняют в большей мере левые страницы книги.

Об особенностях восточной, в частности китайской, книги очень точно писал В. А. Фаворский. Его слова о китайской книге полностью относятся и к японской: «Если бы мы имели, например, перед собой китайскую книгу, которая использует бумагу только с одной стороны, ее можно рассматривать как свиток, сложенный гармошкой и сшитый в корешке, то нам было бы очень трудно углубляться в книгу подобным образом, нам пришлось бы, двигаясь мысленно по ней, переходить каждый раз через перегиб страницы, и таким образом правая страница не имела бы никаких преимуществ перед левой, и не могло бы быть такого простого и цельного восприятия всего целостного содержания.

То, что в китайской книге мы имеем только одну сторону бумаги, позволяет, хотя она и сложно согнута, идти по ней, как по свитку, и переход от страницы к странице не есть переход на другую сторону листа, тем более что рамка, объединяющая текст, тоже переходит через перегиб и тем самым подчеркивает согнутость бумаги»¹.

Комплекс выразительных средств японской рукописной и печатной книги образует целостную художественную систему. Обложка и характер брошюровки, форма и формат книги, каллиграфическое многообразие, характер размещения текста на странице, фактура и цвет бумаги, различные способы ее декоративной обработки, типографские и авторские печати и колофоны, иллюстрации, которые создавались выдающимися мастерами книжной графики, наконец, различные способы переписывания или печатания книги суть основные элементы этого комплекса. Уникальность японской книги, ее неповторимое эстетическое своеобразие заключается в особом соотношении этих названных элементов ее структуры,

Появившись в VI веке н.э., японская книга вобрала в себя все своеобразие японского философско-эстетического сознания. Сообразно с той огромной формообразующей ролью мировоззренческих принципов, которую обстоятельно проанализировала Т.П. Григорьева², традиционная японская модель мира обнаруживает себя в осознании природы книги, предопределяет ее структуру. «Малая вселенная книги» предстает как микромир, соотношенный с макроструктурой всей японской культуры.

Японская книга как художественное явление развивалась на основе фундаментальных принципов традиционной японской культуры. Одни из них были сформулированы и утверждены древнейшей японской религией синто (путь богов), другие имели своим истоком китайские учения: древнюю натурфилософию, в первую очередь текст «Книги перемен», даосизм и конфуцианство. Особенно значительную роль в формировании японской книги сыграл буддизм, различные школы этого учения, в первую очередь школа дзэн.

В истории японской книги можно выделить несколько основных этапов, которые согласно японской исторической периодизации охватывают следующие периоды: Нара (645–794) – это первый этап; период Хэйан (794–1185) – второй этап; период Камакура (1185–1333), Асикага (или Муромати) (1334–1572) – третий этап; период Момояма (1573–1614) – четвертый этап; период Эдо (или Токугава) (1614–1868) – пятый этап; с переворота Мэйдзи (1868) и до наших дней – это заключительный, шестой этап развития японской книги, время ее европеизации; в нашей работе этот этап не рассматривается³.

На первом и втором этапах своей истории книга выражала в основном мировоззренческий идеал аристократии (кугэ). Здесь господствовала форма рукописной книги-свитка, печатались (ксилографически) лишь буддийские тексты; на третьем и четвертом этапах она воплощала по преимуществу художественное видение и вкусы воинов (буси или самураев). Тогда японская литература существовала в рукописной форме, печатались лишь книги на китайском языке. В период Асикага сложились различные формы печати и брошюровки, но лишь в конце XVI века начинают издавать и японскую литературу, осваивается способ печати подвижными литерами. В период Эдо характер книги определяется вкусами горожан (тёнин), это период наивысшего расцвета искусства печатной книги в Японии, время творчества прославленных мастеров цветной гравюры. Со второй половины XIX века и по сей день японская книга развивается на стыке национальных традиций и полиграфических достижений Запада.

В книжном искусстве получили воплощение важнейшие памятники классической японской литературы. В период Нара – это исторические хроники «Кодзики» и «Нихонсёки», поэтическая антология «Манъёсю». В период Хэйан – классическая проза – моногатари, поэзия танка из антологии «Кокин вака-сю»,

буддийские священные писания (сутры). В период Камакура – дневники, эссе и жития святых. В период Муромати – дзэнские диалоги, поэзия «Пяти монастырей», драматургия театра Но; в Эдо – городская проза и поэзия хайку, научная литература и пьесы для театра Кабуки.

Искусство книги теснейшим образом связано с развитием и других форм японского искусства. На первом этапе общая художественная структура книги складывалась в соответствии с принципами буддийской архитектуры и живописи периодов Асука – Нара.

В период Хэйан книжное искусство было тесно связано с живописью на свитках национальной школы ямато-э. На третьем этапе облик книги во многом предначертан дзэнским искусством: монохромной живописью (суми-э), архитектурой чайного дома и сада, прикладным искусством, искусством составления букета (икэбана). В период Эдо художественный образ книги определял расцвет графического искусства в целом, в первую очередь графики школы укиё-э.

Стройность и торжественность отличают книгу времени Нара, утонченная красота и изысканность – книги периода Хэйан, простота и естественность – периодов Камакура и Муромати, динамизм монохромного рисунка и красочность цветной гравюры, функциональная определенность – периода Эдо.

Спокойная ясность мироощущения, отраженного в культуре периода Нара, сменяется чувством «печального очарования вещей» (моно-но аварэ) в период Хэйан, которое в свою очередь уступает место сначала несколько ироничному взгляду на мир, на жизнь «как она есть» в периоды Камакура и Муромати (Асикага), а затем открытой насмешке и юмору периода Эдо в сочетании с неумной жадой наслаждений и пристрастием к «радостям бренного мира» (укиё).

В истории книги получила выражение одна из кардинальных особенностей процесса развития японской культуры: уникальная способность впитывать «чужое», претворяя его в «свое». Особенно тесный контакт в разные периоды истории был у Японии с Кореей и Китаем, воздействие материковой культуры было сильным. Уже в IV веке в Японию завозились китайские книги, а спустя два столетия, в VI веке, буддизм Махаяны (в его китайском варианте) становится государственной религией Японии. В конце XVI века, после военных походов Японии в Корею, книжное искусство и техника книгопечатания этой страны оказали заметное влияние на книгу Японии. И при этом японское искусство книги, как и японская культура в целом, не становилось эпигонским. Включая в себя даже целиком заимствованные структуры, оно наполняло их иными, чем в первоисточнике, ассоциациями и аллюзиями и превращало тем самым в качественно иное, собственно японское явление.

Национальное своеобразие японской культуры уже более двух столетий привлекает внимание европейцев. А после выставки

японской графики в Париже в 1856 году о национальных особенностях эстетического видения японцев были написаны сотни сочинений.

Открывает этот список книга Эдмона Гонкура, который стремился, создавая портрет одного из ведущих японских графиков — Утамаро, раскрыть особенности эстетических принципов японского традиционного искусства. Объектом науки, однако, эта проблема стала лишь полвека назад. На труды японских, западноевропейских и советских авторов я опираюсь при анализе японского искусства книги.

Книга, как известно, представляет собой единство слова и вещи, она наделяет слово плотью, создает особую пространственно-временную среду его пребывания. Философия слова и эстетика вещи, составляющие значительную область духовной культуры Японии, предопределили и сформировали структуру и облик книги. Искусство книги, подобно японским садам и искусству икэбаны, выразило традиционное представление японцев о трех универсальных первоначалах мира: небе, земле и человеку. Условно говоря, небесные, земные и человеческие нормы предопределили в книге пропорциональные отношения, гармонию света и тьмы, характер линий, соотношение пустого и заполненного пространства. В японской книге читается не только литературный, текстовый пласт, в ней проступают знаки языка культуры в целом.

Графическая (иероглифическая) модель мира, сочетающая изобразительные элементы с абстрактными символами, отражает направленность сознания на внелогические формы познания. Идеограмма воздействует на психику вне словесных образований, поэтому отдельная иероглифическая единица несет больше информации, чем единица алфавитного письма. «Иероглифы сами по себе не только приучали к образному мышлению, они располагали, так сказать, к дискретному мышлению, к сосредоточенности на одном, ибо в одном знаке заключена полнота содержания. А это коренным образом отличает иероглифическую письменность от алфавитной, которая сопряжена с линейным видением», — отмечает Т. П. Григорьева⁴.

Прекрасный мастер книжной графики Нисикава Сукзобу⁵, анализируя фундаментальные принципы графики, первыми и важнейшими называет понятия «инь» и «ян»: «В изображении трав и деревьев или людей всюду в картинах есть то, что называется „ян“ и „инь“. Например, когда изображается дерево с очень густой листвой, надо знать, что то, что видно на поверхности, — это „ян“, то, что находится за нею, — это „инь“... Прежде всего надо научиться их различать»⁶.

С детства человека письменные знаки начинают определять характер его видения действительности. Так для японца рождается «иероглифическая вселенная» и мышление приобретает свойства «иероглифического мышления», по определению академика В. М. Алексеева⁷.

«Письменность — это система знаков, предназначенная для организации пространства и выражения мысли», — пишет Фоско Мараини⁸.

Японское слово «бунгаку» (литература) содержит иероглиф «бун», означающий «узорочье», «орнамент», ибо текст изначально нес в себе не только содержание, но и изобразительную красоту письменного знака. Таким «узором», «письменами», согласно традиционным представлениям японцев, покрыты и небо, и земля. Чтение «текста» бытия считалось важнейшим из искусств, а литература обретала астральный смысл, так как слово было причастным к небесным явлениям. «Природа и слово могут перекрещиваться до бесконечности, как бы образуя для умеющего читать единый текст», — отмечает М. Фуко, выявляя тот тип соотношения вещи и слова, который был в особенно сильной степени присущ традиционной японской культуре⁹. При этом, согласно японской эстетике, слово обладает той же, что и событие или вещь, реальностью существования¹⁰.

Культ письменного текста, благоговение перед письменным знаком были присущи японской культуре с древности. Естественно поэтому, что каллиграфия в Японии заняла одно из первых мест в системе пластических искусств.

Книга, сама ее предметность, ее книжная «плоть» воспринимались как святыня, как хранилище и воплощение трансцендентных сил слова. «По Конфуцию, — писал В. М. Алексеев, — литература (вэнь) есть высшее выражение высшей мудрости, сообщающей современность с идеей древней абсолютной правды. Книга есть нечто неприкосновенное и священное»¹¹. Поэтому орудия труда писца-каллиграфа были не просто приспособлениями для фиксации мысли, их почитали как предметы, причастные к божественному началу, как атрибуты лица, занимающего почетное место в обществе.

Наряду с писцом-каллиграфом, художником и резчиком иероглифов или иллюстраций возникает в храмовом буддийском ритуале фигура чтеца. Не только создание книги, но и ее чтение, пристрастность к чтению становятся наряду с молитвой знаком глубокой веры и благочестия.

Японские исследователи видят своеобразие мировосприятия японцев во вхождении в предмет: деятельное, операционное, глубокое проникновение в его конкретность, требующее ментальной сосредоточенности¹². Отсюда отличительная черта японской культуры — ее созерцательность, эстетизм, умение вглядываться в предмет, любоваться его сутью, которая предстает как красота.

Своеобразие традиционных форм общения японцев, сложившаяся в истории особая система коммуникации между людьми сказались и на характере книги. Для японцев книга представляет ценность не только своим текстом или иллюстрациями, но и как красивая вещь. В интерьере она наряду с композицией икэбаны, древней бронзой и керамикой выступает в роли

посредника в контакте людей. Японскую культуру нередко называют «застенчивой», ибо японец для общения ищет нейтральный объект, на котором он сосредоточивает взгляд, так как не принято смотреть собеседнику прямо в глаза. Кроме того, некоторая расплывчатость речи японцев, которую отмечают исследователи¹³, писавшие о японском языке, полисемантизм слова создают совершенно особую значимость иллюстраций в книге и ее художественной структуры в целом: они воплощают, делают зримым семантическое поле слова.

Выделенные нами аспекты изучения книги как особого мира можно определить как онтологический (книга и философия бытия), гносеологический (книга и пути познания мира и самого себя) и социальный (книга и ее функция в обществе).

Особый характер решения этих проблем в традиционной японской культуре и предопределил своеобразие японской книги, сформировал ее как эстетический феномен. Структура книги как художественного целого представляет собой, по определению Ю. Я. Герчука, «сложное единство текста, графики, конструкции»¹⁴. В этой структуре выделяются три основных уровня: литературный, который определяется самим текстом, архитектурный — организация книги-вещи и изобразительный, привносимый иллюстрацией и прикладной книжной графикой¹⁵. Этими же основными параметрами книги как художественного целого, которые выделены исследователями, во многом определяется и художественная структура японской книги.

В достаточно обширной литературе о японской культуре, как в японской, так и в европейской и отечественной, пока нет работы, в которой бы анализировалась художественная структура книг. Как правило, внимание ученых привлекала история книгопечатания, а в искусстве книги — иллюстрация.

Изучение рукописной книги в Японии началось на рубеже XII—XIII веков Фудзиварой Тэйка¹⁶, а собирание рукописей и ксилографических книг еще ранее, в период Хэйан, в IX—X веках. За многие столетия японскими учеными было написано огромное количество самых различных по характеру работ, в которых доминировал текстологический анализ или техническая характеристика памятника (сорт бумаги, способ печати, каллиграфический стиль и т. п.). Особую научную ценность представляют следующие исследования японских авторов: «История книгопечатания в Японии» Кимия Ясико¹⁷, «История книжного дела в Японии» Кавасэ Кадзума¹⁸, «История японской книги» Сёдзи Сэнсуя¹⁹, «Искусство японской книги» Оно Тадасигэ²⁰.

Интерес к японской графике, прежде всего к станковой гравюре, пробуждается в Европе после выставки японской гравюры в Париже в 1856 году. Однако японской книге до сих пор посвящено всего несколько научных работ, причем и в этих немногочисленных исследованиях внимание обращается только на

иллюстрированную книгу, точнее, на иллюстрации к художественной литературе. Наиболее значительны среди них труды Л. Браун²¹ и Д. Чиббета²². Первый был опубликован еще в середине 1920-х годов и почти полвека почитался важнейшим по этому вопросу. Но, пожалуй, теперь, особенно после выхода фундаментального исследования Д. Чиббета, он является уже страницей из истории науки. В книге английского востоковеда Д. Чиббета содержится огромный фактический материал по истории печатной книги в Японии: о старых печатнях, об основных художественных школах книжной графики.

В отечественном востоковедении японской книге посвящены работы В. С. Гривнина²³, В. Н. Горегляда²⁴, А. С. Коломиец²⁵ и Б. Г. Вороновой²⁶. В работах Гривнина и Горегляда интерес сосредоточен на литературной стороне книги и на технике ее производства, а у Коломиец и Вороновой — на искусствоведаческом анализе.

Основу для изучения старой японской книги составляют старые гравюры и книги, сосредоточенные в собраниях музеев и библиотек, в частных коллекциях США, Англии, Франции. В начале XX века крупнейшими собраниями были коллекции А. Барбуто, Т. Дюре и К. Гилло в Париже. В 1930–1940 годах центр собирательства переместился в Америку: коллекция японской иллюстрированной книги в библиотеке при Художественном институте Чикаго и частная коллекция В. Леду в Нью-Йорке и по сей день самые крупные за пределами Японии. В Японии же крупнейшим собранием старых книг является коллекция при художественной галерее Тэнри (Токио). Собранием старых японских книг — рукописных, старопечатных и ксилографированных — располагает Ленинградское отделение Института востоковедения АН СССР. Библиотека восточного факультета ЛГУ, отдел рисунка и гравюры Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве, Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина и книжный фонд Государственного музея искусства народов Востока в Москве также располагают экземплярами старой японской книги. Но все книги в советских собраниях представляют в основном книжную продукцию периодов Эдо и Мэйдзи. Соответственно в нашем исследовании анализ памятников книжного искусства до периода Эдо опирается на публикации, нередко факсимильные воспроизведения в западноевропейских и японских изданиях.

В работе над книгой оказали большую помощь многие специалисты: Б. Г. Воронова, Ю. Я. Герчук, В. Н. Горегляд, В. С. Гривнин, Т. П. Григорьева, Л. Р. Концевич, Е. К. Меншенина, В. А. Пронников, Е. С. Штейнер. Им автор выражает свою глубокую признательность.

**Роль
техники
и материалов
в японской
книге**



Художественный строй традиционной японской книги в значительной степени определяется выразительностью цвета и фактуры бумаги, тончайшей градацией оттенков цвета туши и чистотой тона красок, многообразием каллиграфических стилей в письме, своеобразием брошюровки и т. п., иными словами, материалы, из которых делается книга, и техника ее создания определяют издревле художественную структуру японской книги.

Бумага. Особую эстетическую ценность видели мастера японской книги в красоте бумаги¹, в ее белизне или, напротив, в различных оттенках цвета, в ее фактуре. При этом важно отметить, что достоинства бумаги оценивались не отвлеченно, а сообразно с тем, какая замышлялась книга, то есть ценность того или иного сорта бумаги видели в ее соответствии художественному замыслу книги в целом.

В книжном деле в Японии широко использовалась привозная китайская и корейская бумага разных сортов, но уже с 610 года японцы сами начинают производить бумагу и очень скоро доводят это производство до степени высокого искусства. И с этого времени параллельно с привозными в книжном деле Японии используются отечественные сорта бумаги.

Сначала японская бумага делалась из коконов шелкопряда (сорт косо), позднее, в период Нара, из волокон дерева викстреми (сорт гампи) и из бумажного дерева (сорт мицумата). Последняя была названа в Европе «рисовой», и порой так называют всю восточную бумагу. Позднее дорогое сырье заменили дешевым — стеблями бамбука, старой корой, конопляным тряпьем.

В период Эдо предпочтение оказывалось бумаге сорта мицумата. Кору бумажного дерева вымачивали в бочке с водой или в речке, соскабливали верхний «черный» слой, промывали и три-четыре дня выдерживали на солнце. Полученную «белую кору» толкли, смешивали со специальными составами, в которые в качестве вяжущего средства добавляли клей из рисовой муки, и, намазав полученную кашицу на специальные решетки, высушивали ее (следы таких решеток просвечивают на листах бумаги).

Опираясь на опыт материковой культуры, японцы создали свои замечательные сорта бумаги. Так, например, в японской бумаге, в отличие от китайской, длинные волокна, что обеспечивает прочность на разрыв. Изготовление бумаги в Японии почиталось одним из важнейших искусств.

В книгах XII—нач. XVII в. использовалась сложно декорированная бумага сортов уммо (с добавлением слюды) и гофун, которую, предварительно увлажнив, украшали путем разбрызгивания белого или красочного порошка.

Поверх бумажного листа накладывали тонкий слой клеящего вещества и на него наносили золотой или серебряный порошок. Так возникали на бумаге декоративные изображения: чаще всего клубы облаков или купы деревьев. Иногда в бумагу



вдавливали кусочки золотой и серебряной фольги или кусочки перламутра. Благодаря этому фон обретал живую теплоту, пульсировал и переливался, создавая впечатление бесконечного мерцающего пространства. По такой декорированной бумаге писали черной тушью различных оттенков или печатали текст.

Для обложки книги чаще всего использовалась плотная бумага желтоватого тона и цветная розовая бумага.

Как правило, японский читатель, вернее созерцатель книги, обладал тонким вкусом, воспитанным традицией, он умел различать сорта бумаги и наслаждаться всем многообразием художественных возможностей, особых ее свойств.

Тушь. Цветовое решение книжного ансамбля в рукописной и печатной книгах вплоть до середины XVIII века, до появления цветной печати, во многом предопределялось красотой и тонкостью соотношений и оттенков черного, коричневого или синего цветов туши.

Глубина тона, ровность и плотность линии или, напротив, прозрачность и легкость текста, исполненного сухой серебристо-серой тушью с большими пробелами (в стиле «летающий белый»), — вот амплитуда выразительных возможностей письма тушью.

Текст писали и воспроизводили в ксилографической печати тушью, которую изготавливали следующим образом: сажу разводили в клеевом растворе, проваривали с добавлением

ароматических составов, заливали в специальные формочки и высушивали. Перед тем как приступить к письму, тушь растирали на ровной площадке тушечницы и разводили водой из ее углубления, называемого «пруд на тушечнице». Тушечницы вытачивались из камня или делались из глины и обжигались.

Очень высоко ценилась в Японии китайская тушь различных сортов. В период Сун (сер. X века – сер. XIII века) ее изготавливали из сосновой сажи (сунъянь), позднее сжигали для этой цели конопляное, кунжутное и другие растительные масла.

Помимо китайской туши, использовалась тушь трех сортов, изготавливаемая в Японии: намбу, сэйбоку и тябоку. Намбу – густо-черная тушь из масляной сажи. Сэйбоку буквально значит «черно-голубая», ее изготавливали из сажи, получаемой после сожжения сосны, она имеет голубоватый оттенок. Тушь сорта тябоку, из сажи тутового дерева, имеет коричневый оттенок. Тушь является прекрасным красящим веществом и для печатания с досок, она дает четкий отпечаток и чрезвычайно устойчива к воде, не расплывается.

Краски. Печатник накладывает на доску краски минерального и растительного происхождения, смешанные с рисовой пастой. Известный мастер цветной гравюры Нисикава Сукэнобу оставил подробное описание красок, которые применялись в книгопечатании. Художник называет следующие красители: «Китайские белила „гофун“ имеются разных сортов; лучший называется „гангофун“ („личные белила“). Способ приготовления: положить в глубокую чашечку, мелко-мелко растереть, прибавить клея и понемногу развести водой. Киноварь: лучший сорт, привозной из Китая, называется „комэйсю“. Японская киноварь нехороша. Способ приготовления тот же, что и белил. Сурик: лучший сорт называется „комэйтан“, способ приготовления тот же, что и белил... „Консё“ (темно-синяя). Краска называется „ганконсё“, это – песок, добываемый в серебряных рудниках. Этой краски также есть много сортов, надо брать лучший. Так называемая „каконсё“ привозится из Китая, но очень плоха. В „настоящих картинах“ ее не употребляют. К краске добавляют клей и, когда она растворится, хорошенько размешивают кистью. „Рокусё“ (медная зелень). Лучший сорт называется „ганрокусё“; это такая же краска, как и „консё“, способ приготовления тот же, что и „консё“. Краска, называемая „нарокусё“, готовится из меди; исключительно плоха, ее никто не употребляет. „Гундзё“ (ультрамарин). Это сорт „консё“, но цвет бледный; „хакугундзё“ еще бледней... Обе используются для нужного колера. Способ приготовления тот же, что и „консё“, но она не отделяется, как „консё“, от воды и клея. Ее также необходимо хорошенько растирать. „Ганхакуроку“ (каменная белая зелень). Это – один из сортов „рокусё“ – ее название от цвета. Способ приготовления тот же, что и белил. „Энси“ добывается из дерева суоги, она твердая, как белила „гофун“, пурпурного

цвета. Способ приготовления одинаков с белилами. „Одо“ (желтая земля, охра). Это сорт земли. Способ приготовления тот же, что и белил. Так называемая „цукури-одо“ (искусственная охра). Приготавливается из „сико“ (гуммигута) в смеси с отстоявшимся прозрачным раствором сурика; белил не добавляют. „Сидо“ (пурпурная земля) – тоже земля. Приготавливается так же, как и охра. „Сёбэндзин“ („бэни“, киноварь) привозится из Китая. Есть большие и малые куски, называется „дайрин“ и „сёрин“; она красного цвета, который не меняется от времени. Кусок погружают в воду и сильно трут пальцем, получается красная жидкость, которую и употребляют, не добавляя клея. „Сико“ (гуммигут) привозится из Китая, должна быть твердой, как камень, желтого цвета. Если она похожа на песчаник, значит цвет будет плох. Хороша та, которая гладкая и вся цельная, как камень. Наливают в блюдечко воду и трут, как обыкновенную тушь. В нее также не добавляют клея. „Индиго“: настоящий индиго добывать очень трудно, но всюду продается готовая краска, ее по большей части и употребляют. Наливают в сосуд воду, берут твердый кусок индиго, им болтают в воде, затем трут хорошенько пальцем, клея не добавляют. „Золото жидкое“: наливают в блюдечко немного клея, кладут туда расплющенное в листок золото и пальцем сильно трут, затем добавляют воду»². В заключение Сукэнобу дает краткие сведения о кистях, туши и бумаге. Лучшим сортом клея он считает сорт суки-никава (прозрачный



клей), лучшим сортом туши — сорт намбу из маслянистой сажи, лучшие кисти делаются из летней шерсти оленя, а лучшие щетки — из зимней шерсти оленя.

Бумага лучше всего китайских сортов, но и японская, сорта torinoко из Икоси (провинция Этидзэн), нередко употребляется в книгопечатании, но она не столь прочна³.

Каллиграфия. Важнейшим структурообразующим элементом японской книги является каллиграфия. Книга в Японии существовала и в китайской иероглифике (кандзи), и писалась как смешанными знаками китайской и японской письменности, так и только знаками японского письма. Огромный пласт книжной культуры в Японии образован литературой, написанной по-китайски. Искусство классической китайской каллиграфии было впитано японской художественной традицией. Нормы китайской каллиграфии были творчески восприняты японскими мастерами. В структуре книги каллиграфия определяет во многом выразительность не только текстовой страницы, но и иллюстраций, присутствует практически в каждом графическом листе и в виде надписи, и просто в виде подписи.

В арсенал японских каллиграфов-художников вошли четыре основных стиля китайской каллиграфии: лишу (по-японски рэйсё — официальный стиль), кайшу (по-японски кайсё — регулярное письмо), синшу (по-японски гёсё — рабочее, обычное письмо) и цаошу (по-японски сосё — скоропись). Кроме того, в искусстве книги большое место занимает стилизованное письмо чжуаньшу (по-японски тэнсё), идущее от надписей на древней бронзе, которое каллиграфы применяют в надписях на печатях. Упрощенность и архаизация очертаний иероглифов, написанных по нормам тэнсё, приносят в облик книги ощущение старины, причастности к древним текстам. Словно патина на бронзе или нарочито грубая керамика в сосудах для чайной церемонии, печати этого типа лишали книгу налета вульгарности, которая, согласно традиционной японской эстетике, всегда в той или иной мере присутствует во всем новом, только что сработанном.

Гравирование печатей столь тесно связано с книжной графикой, что ряд исследователей видит в нем предтечу книгопечатания, рассматривает оттиск печати как модель книжной страницы в целом. Возникнув как самостоятельный раздел ремесла в первые века н. э., гравирование печатей долгие столетия не вырастало до большого искусства, оставаясь лишь знаком принадлежности книги государству или частному лицу. Вплоть до XV века художник создавал рисунок, а резал печать гравер (обычно из очень твердых пород камня). В XVII веке это искусство достигает необычайного развития: подавляющее большинство художников и каллиграфов считает необходимым для себя быть мастерами и в резьбе печатей. Гравировка печатей в стиле тэнсё завоевывает статус особого вида изящных искусств и постепенно превращается в важную и неотъ-



емлемую часть живописного свитка и книги, чаще всего украшая «фронтиспис» и концевую полосу японской старопечатной книги.

В эстетической теории каллиграфии выделяются четыре свойства иероглифа: кость, мякоть, мускулы, кровь. Иероглиф, в котором выявлена кость и мускулы, но мало мякоти, называют «мускулистым»; иероглиф, в котором много мясистости и слабый костяк, называют «поросенком». «Кость» и «мускулы» иероглифа составляли его линейную структуру, тогда как «мясо» и «кровь» воплощали его фактуру. В иероглифе ценились не только тонкий, строгий штрих, но и широкий мазок и пятно.

Японские теоретики искусства каллиграфии видели в структуре иероглифа и принципах построения иероглифического текста некоторые аналогии со строением живого организма. По мнению известного английского востоковеда А. Уэйли, иероглифическая письменность находится в большей близости к природе, чем алфавитная, поскольку в иероглифе еще угадывается прообраз пиктограммы. Часть иероглифических знаков является подобием растительных и животных форм. Традиционные системы описания графических элементов также основаны на образах природы.

Изобразительный характер каллиграфического знака подчеркивается и описательной характеристикой некоторых иероглифов, красота которых заключена прежде всего в выразитель-

ности пластических элементов, в нахождении их равновесия, в отсутствии застывшей симметрии. Согласно традиционной японской эстетике, «движение жизни» (киин-сэйдо) отличает рукопись от мертвенности печатного текста.

Целостность художественной структуры японской рукописной, а затем и печатной книги во многом predetermined общностью приемов каллиграфии и живописи: изображение и иероглиф создаются в общем ритме, сходным движением руки мастера. Кисть держат чаще всего совершенно вертикально, положение всех пальцев при этом чрезвычайно важно. Положение руки и роль пальцев в письме были предметом специальных сочинений великих каллиграфов. Особую важность при этом имеет и положение запястья. Нормальное положение запястья — когда под правую руку подкладывают левую — считается наиболее эффективной позицией при письме маленьких иероглифов и при изображении мелких деталей. Поднятое запястье дает большую свободу и широту движения руке. Так пишут большие иероглифы, а при висящем запястье, которое считается наиболее сложной позицией руки, пишут в эскизной манере и свободном стиле.

Стилистические изменения в каллиграфии от эпохи к эпохе были связаны главным образом с изменениями в расположении элементов иероглифа. Его композиция образуется путем деления квадрата (в который мысленно вписан каждый иероглиф) на две или четыре равные части и затем соблюдения динамического равновесия между белыми и заполненными линиями местами в квадрате.

Традиционная эстетика выявила ряд признаков, по которым оценивается достоинство иероглифа. Сообразно с ними оценивал красоту печатного знака японский книжник. Вот эти признаки: «разъединять и соединять» — при свободном, широком расположении штрихов должна чувствоваться внутренняя связь между ними; «уводить и приближать» — выделяются определяющие элементы в иероглифе, они пишутся более широкой линией, более интенсивным тоном, а второстепенные отступают на второй план; «пронзать и прошивать» — вертикальные штрихи должны словно «пронзать», а горизонтальные — «прошивать» иероглиф; «лицевая и обратная сторона» — соблюдение этого принципа создает впечатление волнового движения текста; «наклон и устойчивость» — легкое отступление от строгой вертикали; «взаимная уступка» выражается в изменениях размеров составных частей иероглифа, когда подчеркнуто выделяется правая или левая, верхняя или нижняя его часть; «связь с основной идеей» постулирует правило написания иероглифов короткими штрихами и разрозненными точками, между которыми при всей их четкой раздельности должна существовать внутренняя ритмическая связь и т. п. С каллиграфией связана и общая аксиология в традиционной китайской и японской эстетике. Названными понятиями пользуются японские исследователи и сегодня.

В японской книге изображение не только созерцается, но и читается, а каллиграфический текст не только читается, но и созерцается, — на этом строится органическая цельность японской книги, ибо в ней снимается оппозиция слова и изображения. Для средневековой культуры Востока и Запада характерно, что с каждой вещью связывали значение, выходящее за пределы ее непосредственного бытования, и это значение являлось мерилем ценности. В Японии эта особенность сказывается в восприятии текста и иллюстрации.

Разумеется, при написании иероглифов естественно возникают различия, которых нет при механическом воспроизведении текста. Такая вариационность в Японии была возведена в эстетический принцип. Именно эти различия и придают рукописному тексту «живое дыхание».

Важными структурными элементами каллиграфического произведения являются двухмерность каллиграфического пространства и черно-белое решение сложных линейных иероглифических композиций. Иероглиф не связан с трехмерным изображением объекта, группы штрихов в нем естественно сочетаются с плоскостью листа.

При строго вертикальном положении кисти с волосков в середине ее поступает большее количество туши, чем с боков, поэтому у каждой черты есть центральная, более темная и плотная, полоска. В блеске и глубине черного цвета туши каллиграф стремится воплотить всю многокрасочность окружающего мира. В природе же ищет каллиграф все прообразы своих графических открытий.

В IX веке в Японии сложились два вида слоговой азбуки: хирагана и катакана, породившие собственно японскую каллиграфию. Знаки хираганы, выросшие из скорописи, имели по несколько вариантов написания. Художественная литература писалась знаками хираганы. Она представляла собой модификацию китайских иероглифов в скорописном написании. Катакана первоначально применялась для указания на произношение иероглифов в китайских текстах. Знаки катаканы возникли из сильно упрощенных и сокращенных иероглифов в стиле кайшу и сохраняют зрительные особенности этого графического стиля. Широко было распространено в XII веке и смешанное письмо, сочетающее принципы хираганы и катаканы.

Каллиграфическое богатство страницы японской книги возрастало и от вертикальных строк мелких знаков слоговой азбуки (фуригана), которые располагались справа от основной строки, в них давалось японское чтение китайских иероглифов.

Именно об этом времени А. Уэйли писал, что «культ каллиграфии» является «настоящей религией Хэйан»⁴.

В арсенале японских каллиграфов было несколько совершенно различных стилей каллиграфии. Буддийские и конфуцианские трактаты писались разными стилями регулярного письма, официальные тексты, придворные документы — скорописью, стихи — стилизованным, так называемым тростниковым пись-

мом, а дневники и эссе — полускорописью, переходящей в скоропись.

Правила графической стилистики диктовали не только строгое соответствие стиля письма жанру сочинения, но и законы расположения знаков на поверхности листа, правила употребления иероглифики и слогового письма, приличествующие мужчинам и женщинам, мирянам или монахам. Всякое изменение системы письма по сравнению с образцом, если оно не объяснялось требованиями моды, свидетельствовало либо о новой интерпретации памятника, либо о желании копииста изменить его адресат, ограничить или расширить круг читателей.

Обычно переписчики (сакё) снабжали текст скопированного памятника колофоном. При этом сохранялись и все колофоны образца: надпись, в которой указывалось место и время переписки, имя ее исполнителя, инициатора копирования, название памятников. Этот обычай был перенесен и в книгопечатание.

Существенно отметить, что японская каллиграфия не знает искусства буквицы: абзац и фраза не начинаются с прописного знака. Первый иероглиф ничем не отличается от последующих. Более того, деление на фразы, знаки препинания — запятые, точки, вопросительный и восклицательный знаки, кавычки, двоеточия и тире — в старых книгах отсутствовали. Разметка текста точками хотя и существовала практически всегда, однако в средние века применялась редко. И до сих пор в Японии старые тексты иногда печатаются вовсе без точек и без разбивки на фразы. Абзац выражен только лишь пространственной паузой в конце предыдущего текстового отрывка.

В книгах разного типа текст на страницах располагается по-разному в зависимости от функционального назначения книги. В художественной литературе, например, свобода размещения знаков может достигать максимальной степени, при которой иногда требуется несколько раз поворачивать книгу, как при чтении палиндрома, чтобы прочесть текст, выхватывая при этом иероглифы или знаки каны (хираганы или катаканы) из разных частей страницы. Совершенно очевидно, что книги научные, справочники и особенно собрания официальных документов требовали иного, более строгого размещения знаков и строк.

Комментарии к тексту давались более мелким почерком на верхних полях рукописи, более широких, чем нижние, либо на текстовой полосе — справа от комментируемого слова или же непосредственно под ним.

Исправления, выделения отдельных мест и разметка для чтения чаще всего производились киноварью. Из-за тонкости бумаги счищать написанное было невозможно, поэтому каллиграф, чтобы исправить неверный знак, наклеивал на него полоску бумаги и на ней писал верный.

Сброшюрованная в тетрадь рукопись и печатная книга пагинировались по сгибам листов, и, чтобы рассмотреть пагинацию, двойной лист расправляли изнутри. Пагинация могла быть сплошной по всему тексту, либо отдельной, по главам, когда нумеровались заново предисловие, каждая глава и послесловие, или же сдвинутой – в этом случае один лист обозначался двумя цифрами или же два-три соседних листа – одной цифрой, а порой она отсутствовала совсем.

Название сочинения помещалось обычно на полоске цветной бумаги, приклеенной к верхней обложке в левой верхней ее части, повторялось в начале текста и перед каждой новой частью. Часто, хоть и не всегда, его помещали также на сгибе каждого листа в верхней его части, как правило, в сокращенном виде. Число строк на странице обычно было одинаковым во всей книге.

Существенный элемент художественной структуры японской книги составляли оттиски с печатей, которые ставили и художник, и гравер, и печатник. Чаще всего на печати были имя автора книги и дата ее напечатания. Нередко оттискивал печать на книге и цензор, как знак аутентичности памятника, ставились печать-реклама книжной лавки и, наконец, печать библиотеки или книгохранилища. Кроме того, книгу дополняли печати ее владельцев, экслибрисы хранителя.

Японцы тонко чувствовали и понимали функциональную природу книги, считали ее красивой, удачно сделанной лишь в том



случае, если она соответствовала своему назначению. В популярных изданиях не должно быть претензии на роскошь, а в так называемых роскошных изданиях — излишней изукрашенности и демонстрации стоимости; сдержанность, безупречный вкус, органичная связь с классической традицией, мерцание потускневшего золота, мягкое сверкание лака — вот что должно было гарантировать подлинную ценность книги. Ее красота и художественная ценность не измерялись привнесением в нее большого числа иллюстраций и украшений. Она осознавалась как результат эстетического осмысления предметной структуры книги в целом.

В истории японской книги встречаются сложные сочетания каллиграфии с поверхностью книжной страницы, когда текст, например, накладывается на изображение или включается в изображение как неотъемлемая его часть: например, как надпись в изображенном интерьере или как письменная фиксация речи героев.

Рукописная и старопечатная книги соотносятся в японской культуре иначе, чем в европейской: они образуют тесное органичное единство благодаря тому, что японская печатная книга была по преимуществу ксилографической, а не наборной. Ксилографическая книга могла репродуцировать рукописный оригинал с такой степенью точности, что порой они трудно различимы. Это придавало японской печатной книге черты естественной и свободной формы автографа.

Высокая культура японской книги проявилась и в ее четко выявленных функциях. Назначение книги предусмотрено всей ее структурой. Например, большой формат и особая четкость печати, воспроизводящей каждую деталь, отличают издания по географии, фармакологии и медицине. Ибо изображения земли, характерных признаков растения, техники иглоукалывания, будучи предназначенными для подробного рассматривания, требуют особой точности воспроизведения. Книгу, адресованную читательницам, можно отличить по особой каллиграфии, которая не применялась в других изданиях. В XVIII веке эта функциональная природа японской книги достигает изощренной дифференциации в соответствии с многообразием жанров и видов литературы.

Рукописная книга создавалась в императорских и монастырских скрипториях. Японская художественная литература до конца XVI века распространялась лишь в рукописной форме, да и позднее, еще в начале XX века, поэтические тексты, различные сочинения о чайной церемонии и искусстве икэбаны, адресованные избранному читателю, жили в виде рукописи. Буддийские тексты, особенно на ранних этапах истории японской книги, существовали в форме свитка, светская же литература — в сброшюрованных тетрадах.

Книгопечатание. В технике печатания ксилографической книги в Японии стремились прежде всего точно воспроизвести рукописный образец, а не просто размножить текст. Старая буд-

8
Футляр
для
буддийских
сутр.
XVIII век



При создании цветной гравюры, которая появилась в Японии в середине XVIII века, художник готовил предварительный рисунок для гравирования не многоцветный, а только контурный и на нем же размечал цвета. Гравер печатал оттиски для каждого цвета с первого, «ключевого блока», затем по этим оттискам изготавливались доски для различных цветов (иногда до 30 штук). Резчики часто специализировались на изображении людей или деревьев, зверей и птиц в том или ином стиле каллиграфии, что оттачивало их мастерство.

Мастера использовали доски продольного распила из сакуры (дикой вишни) или наси (груши). При этом огромное значение придавалось выразительности рисунка волокон. Самым лучшим материалом для гравировальных досок считалось уже с периода Сун жужубовое дерево (нацумэ), худшим же — дерево смоковницы (ёдзю). Однако древесина смоковницы использовалась очень широко, так как она была относительно дешевой и вследствие мягкости гораздо более легкой для обработки. Художник наносил рисунок на тонкую прозрачную бумагу, а мастер-гравер наклеивал рисунок лицевой стороной на доску и резал по рисунку, а затем легким трением снимал бумагу. Бумага зачастую снималась катышками, подобно переводной картинке. Такой прием способствовал большей точности перевода оригинала в гравюру.

Японские граверы применяли в работе разнообразные инструменты: нож со скошенным лезвием, миниатюрные резцы с крюч-



9
Столик-
пюпитр
для
чтения.
XVII век

кообразным или кольцевидным концом, ножички с тонким изогнутым лезвием для вырезания тончайших линий и мельчайших деталей, полукруглый резец для мягких округлых линий, похожих на лепестки хризантемы, резец в форме латинской буквы «V» для резких штрихов угловатых линий с зазубринами, нож с плоским, но очень остро заточенным концом для тонких зубчатых линий и прорезей тех мест, которые не будут окрашены.

Нож японский мастер держит перпендикулярно плоскости доски, зажимая его ручку в кулаке правой руки и подталкивая лезвие в нужном направлении пальцами левой руки. Доска при этом остается неподвижной. Резьба, гравировка доски — один из важнейших творческих процессов, в ходе которого мастер отрабатывает композицию, привносит фактурную выразительность в рисованный оригинал, усиливает его общее художественно-декоративное решение. Доска, вышедшая из-под резца в законченном виде, нередко представляет собой подлинное произведение искусства.

Процесс печатания многоцветной японской гравюры обладает, как отмечалось, одной важной особенностью: основу техники этой печати у японских мастеров составляет так называемый ключевой блок, с которого печатается черный контур, а затем уже с других досок — цвет. Этим он отличается, например, от метода печати китайских гравюров, которые цвет накладывают свободным пятном без оконтуривания его черным. Японские же мастера на каждой доске по углам закрепляют особые указатели точности положения доски, которые позволяют помещать цветное пятно точно в рамках контура.

Подготовка бумаги для печати — сложный, многоступенчатый процесс: одни мастера увлажняют ее, другие наносят слой клея или желатина, третьи добавляют, помимо растительного клея, еще рисовый крахмал. Поверхность доски для печати покрывали предварительно крахмальным клейстером, чтобы краски и тушь не расплывались, а легли ровно.

Этот сложный процесс был разработан столь виртуозно, что печатание происходило очень быстро: «Один работник мог снять около двух тысяч отпечатков в день», — отмечает К. К. Флуг⁵.

Печатник широкой плоской кистью накладывал тушь и краски, смешанные с рисовой пастой, на доску и затем печатал вручную, прижимая к доске сильно впитывающий влагу лист бумаги и проглаживая лист специальным инструментом — барэном. Барэн — изобретение японцев, он имеет форму плоского круга диаметром 10–12 см. Основу этого диска составляет спиралевидно закрученный жгут из растительных волокон, сплетенных в виде круга и пропитанных соком персимона. Эта плоская дискообразная форма закрепляется в круглую рамку, а сверху покрывается футляром из высушенного бамбукового листа, который связывается с внешней стороны диска в виде ручки. Между основой и футляром прокладывается несколько слоев мягкой бумаги. Внешняя сторона бамбуковой оболочки

покрывается лаком. Лак и сок персимона делают барэн водонепроницаемым. Печатание с помощью барэна позволяло мастеру усиливать или ослаблять тон краски, осуществлять нюансировку, получать любые градации одного тона. Японские мастера считают, что они «рисуют барэном». Нередко в Японии устраивались выставки барэнов как произведений прикладного искусства.

Текст и иллюстрация печатаются только на одной стороне листа.

Поля узкие, текст нередко на каждой странице окружен рамкой из двойных тонких линеек. В середине листа оставляется место для сгиба. Иногда в верхней части страницы встречается декоративный штампель с изображением листка, часто трилистника клевера, белого цвета на черном. Отпечатанный таким образом лист затем сгибается по вертикали пополам и составляет обычную двойную страницу японской книги.

Оформление книги-свитка и брошюровка. Способы брошюровки и принципы оформления ксилографической книги складывались постепенно в результате долгой эволюции, и в течение столетий они практически без изменений применялись японскими мастерами. Книги-свитки (маки, или кан) – рукописные и ксилографированные – оформлялись очень тщательно. Свиток с текстом наклеивался на другой, более широкий и более длинный, сделанный из бумаги или шелка, который служил своего рода обложкой, предохранявшей свиток от



10
Образец
брошюровки
книги. XIX век

порчи. Один край свитка наклеивался на стержень, на который он наворачивался; свиток завязывался шнурком, приклеенным к его конечному обрезу. Отдельные свитки составляли либо одно сочинение целиком, либо одну часть большого текста. На оболочку свитка наклеивались цветные этикетки, на которых указывалось название сочинения. Форма книги-свитка существовала очень долго, но в период позднего средневековья эта форма стала использоваться в основном при создании книжных раритетов. Уже в IX–X веках в Японии появилась и новая форма: книга-гармошка (тё), которая была заимствована из Китая. Тип книги-гармошки удерживается в среде последователей буддизма и даосизма до наших дней.

Из опыта сунской ксилографии японские мастера заимствовали еще одну форму – так называемую книгу-бабочку (дэттё), которую отличал особый способ брошюровки. Отпечатанные с досок листы сгибались пополам, образуя две страницы. Отдельные страницы соединялись на месте сгиба с помощью клея, а не сшивались нитками по срезам страниц, как это делалось позже. Перегиб листа был обращен при такой брошюровке в сторону корешка. В период Сун эта форма книги получила в Китае название «вихревые страницы» (по-японски орихон). Таким образом, при брошюровке «бабочкой» запечатанные листы чередовались с пустыми, что было и не очень удобно, и не очень красиво. Поэтому способ брошюровки был изменен: прикреплять стали лист к корешку со стороны обреза, а перегиб становится внешним краем. Печатная сторона листа оказывалась лицевой, а внутренняя, пустая сторона оставалась скрытой от читателя. Этот способ получил название «брошюровка мешком» (фукуро-тодэи).

Лишь в XVI веке брошюровка была кардинально изменена – обложка готовилась из двух отдельных кусков бумаги, которые сшивались вместе со страницами книги, причем корешок книги оставался непокрытым. Многие старые ксилографические книги были в это время переплетены заново, и этот тип брошюровки просуществовал в Японии до начала XX века.

Показателем того, какое значение придавалось брошюровке и вообще внешнему оформлению книги, является то, что на некоторых изданиях уже в период Сун в Китае и вскоре в Японии указывается имя человека, ответственного за эти работы, даже встречаются указания на то, где и кем производились повторные переплетные работы.

Тетради и небольшие книжки брошюровались японскими мастерами также по китайскому образцу: нарезанные по установленным форматам листы бумаги складывались каждый в отдельности по вертикали пополам и затем соединялись в стопку обрезам к корешку. Два листа очень плотной цветной бумаги служили обложкой; в сантиметре от края делали по вертикали книги три прокола через все листы, через полученные отверстия продергивали крепкую крученую нить, окрашенную под цвет обложки, и концы ее связывали. При жела-

нии тетрадь можно было расшить, листы перегнуть в обратную сторону и заполнить новым текстом. Серию таких тетрадей обычно заключали в общий футляр, который застегивался с помощью костяных или деревянных заколов, вставлявшихся в специальные петли. Светская литература – эссе и дневники, самые популярные прозаические жанры наряду с моногатари (повестями) – была распространена в форме тетрадей. В отличие от нарядности и торжественности книг-свитков (эмакимоно), такие тетради были внешне очень просты и скромны. Они выразительны чистыми полями, фоном неукрашенной бумаги и почерком, каждый раз очень индивидуальным, своеобразным и особенностям личности автора, и нормам литературного жанра, и характеру адресата.

Обложка, обрезанная вровень с листами книги, бывает и гладкой, и с тисненым узором. Иногда обложка оклеена вместо бумаги цветным шелком. Обложки бывают разных цветов. Обычно на обложку наклеивается ярлык, цвет которого служит для обозначения жанра книги.

Книжной единицей в Японии считается кан, или маки, что буквально значит свиток, рулон. Сброшюрованные японские книги также делятся на маки, которые соответствуют первоначальному делению сочинений на свитки. О. П. Петрова и В. Н. Горегляд в своем описании японских рукописных и ксилографических книг из собрания Ленинградского отделения Института востоковедения (ЛОИВАН) переводят слово «маки» как «книга» – для ксилографов, а в применении к рукописям как «тетрадь». Авторы подчеркивают, что термин «маки» не может быть отождествлен с понятием «книга», так как сама книга может включать и включает обычно несколько маки⁶.

Переплетная единица и как отдельная книга, и как том из много-томного издания обозначается в японском книжном деле как сацу (том). Если маки сшит в одну обложку, его называют сацу, но сацу может включать в себя несколько маки. Важно отметить, что маки объединяются в сацу издателями довольно произвольно и количество томов (сацу) одного и того же сочинения может быть в разных изданиях не одинаковое, но число маки остается всегда неизменным.

Создание футляров-коробов, или ларцов (кёбако), для свитков и футляров-папок для сброшюрованных книг – специальная область прикладного искусства. Здесь же проявляется и особая эстетика восприятия книги, требующая подготовки к общению с ее содержательной частью, поэтому мастерами книги предусматривается ряд предваряющих чтение действий: расстегивание застежек, створок папки или коробки, извлечение из нее текста. На свитке же еще требуется развязать шнур, затем развернуть свиток. К тому же разворачивается свиток постепенно, значительную его часть представляет орнаментированная ткань или плотная бумага, на которую наклеен основной свиток из бумаги. Это своеобразный переплет свитка.

- В создании художественного облика японской книги огромная роль отводилась выразительности фактуры. В ней поражает разнообразие используемых материалов — тканей, досок или плотного картона для папок, гладкой плотной или, напротив, рыхлой, пористой бумаги для страниц книги.
- Оформление японской книги предопределялось в значительной степени ее функциональными особенностями. Японские мастера в лучших образцах книжного искусства показали, что обложка и футляр могут многое сказать о характере книги. Охранительная, информационная и эстетическая функции обложки в XVIII веке дополнились еще одной — она стала играть и рекламную роль. До второй половины XIX века в Японии редко переплетали книги и не делали суперобложек.
- В японской книжной графике для внешнего оформления книги используются шрифтовые, орнаментально-декоративные и изобразительные формы. Шрифтовое каллиграфическое решение обложки доминирует здесь. Художник увеличивает отдельные иероглифы, использует ассоциативно-смысловые элементы каллиграфии, выявляющие стилистику произведения, его общий интонационный смысл.
- Украшенная орнаментом обложка нередко служила фоном для надписи (имя автора, название сочинения). Встречаются предметно-тематические изображения и на оборотной стороне обложки.
- Японские мастера книги выявляли взаимосвязь элементов внешнего оформления книги, архитектоники книги с ее содержанием.
- Центральная ось разворота в японской книге не стабилизирует движение взгляда по развороту слева направо (как это свойственно европейскому книжному блоку), так как эта ось бывает скрыта при пользовании книгой. Японскую книгу держат за корешок таким образом, что вертикальные линии рамки левой и правой полос смыкаются, при этом корешковая зона полей оказывается невидимой. В японской книге она невелика по ширине и играет лишь техническую роль — как средство для смыкания двух полос в единый разворот, для уничтожения барьера, разделяющего левую и правую стороны разворота.
- Соотношение размеров наборной полосы и полей в японской книге особое: верхнее поле больше нижнего, корешковое и внешнее поля очень узки. Верхнее поле нередко украшено иллюстрациями.
- В японской книге найдено равновесие разных видов текстового «набора», создающее целостный ансамбль книги. Основной, дополнительный и справочно-вспомогательные тексты живут на ее странице в естественном единстве, принципы которого вырабатывались в течение столетий.
- Мастерами японской книги используются, условно говоря, различные кегли, но они в большей степени, чем европейские мастера, тяготеют к крупноразмерным шрифтам, при которых каждая строка, даже каждый знак четко выделяются в блоке текста.

Поскольку в старой японской книге не было отступов для абзаца, особое значение имела «выключка» строк. Верхняя граница текста соответствует строгой горизонтали, тогда как нижняя строится свободно. В японской книге горизонталь и вертикаль страницы соотносятся иначе, чем в европейской. Текст располагается вертикальными линиями строк. Так называемые особые страницы⁷ — титульный лист, авантитул, шмуцтитилы, начальная и концевая полосы — представляли собой специальную область книжного искусства. Одинарный титул со свободной оборотной стороной отражает пространственное построение книги. Он редко строился по центральной оси. Авантитул обычно представляет собой лист без текста из выразительной по фактуре и цвету бумаги.

Для выделения начальной полосы главы или раздела в японской книге служат заголовки. Концевая полоса иногда завершается подписью и печатью автора.

Иллюстрации составляли важную часть общей конструкции книги. В старой японской книге встречались почти все виды иллюстраций, которые существовали в европейской старопечатной книге. Познавательная иллюстрация не отличалась от художественной в японской книге вплоть до XVIII века, когда она стала особым видом искусства под непосредственным влиянием голландской естественнонаучной книги. Но и в этой новой ипостаси она сохраняла свои высокие художественные качества.



Художественно-образные иллюстрации в японской книге строго подчинялись назначению данного издания и соотносились с особенностями читательской аудитории, к которой адресована книга.

Основное же, что отличает лучшие японские книги, — это стилистическое соответствие повествования и изображения.

Иллюстрация традиционно располагается на развороте японской книги как одна композиция, составленная из двух частей.

Обычно изображение, находящееся в центре разворота, режется вертикальными линиями рамки левой и правой полос. Лишь в руках читателя эти вертикали становятся скрытыми и иллюстрация предстает единой композицией, то есть такой, какой она была задумана художником. Если же на развороте помещаются две постраничные иллюстрации, то они смотрятся как маленькие вертикальные свитки. Значительным художественным достижением мастеров японской книги было их умение объединять подписи к иллюстрациям с самим иллюстративным материалом.

Рубрикация в японской книге разработана чрезвычайно подробно.

Это — заголовки, подзаголовки. Шмуцтитутлы делались сравнительно редко — заголовок главы давался шапкой и отделялся от текста достаточным пространством. Японские мастера книги часто использовали «немую» рубрикацию, отводя роль рубрикатора паузам-пробелам. Оглавление — существенная часть японской книги. По типу художественного решения оно сходно с указателями. Колонцифры ставились на сгибе листа. Существенно отметить при этом, что они представляли собой иероглифы и тем самым не выпадали из общего графического облика книги.

В старой японской книге значительная роль отводилась и расположению дополнительных текстов. Предисловие, примечания, приложения, послесловие представляли в японской книге как специальная область книжного искусства, и изысканная каллиграфия предисловия, многообразные композиционные решения и богатство состава «кеглей» обогащали графический ансамбль книги.

Огромная художественная роль в структуре японской книги отводилась предисловию, оно давалось обычно в особо изысканной каллиграфии. Примечания располагались или по верхнему полю, или внутри блока текста. Справочно-вспомогательные тексты являли собой один из существенных компонентов художественной организации книги. Они помещались и в начале, и в конце блока. Книга завершалась красивой страницей с выпускными данными. Причудливая вязь подписей на печатях, свободное их расположение на полосе, цветовое и фактурное их богатство превращали их в подобие музыкальной фразы в книжном ансамбле.

Внутритекстовые выделения и акцентировки давались в японской книге по-разному: увеличением размера иероглифа, усилением жирности штриха или линией, которая проводилась верти-

кально справа от выделяемого знака или знаков (подобная подчеркивающей линии в европейской книге). В рукописи же ставились точки-кружочки там же, где линейка в печатных изданиях.

До периода Эдо форматы рукописных и печатных изданий не были стандартными. Однако уже в период Хэйан формат тетради и книги-свитка колеблется в более или менее устойчивых пропорциях. Значительно более четкими книжные форматы в Японии становятся под влиянием сунского книгопечатания в периоды Камакура и Муромати.

В XVII и особенно ярко в XVIII столетии заявляют о себе многообразие книжных форматов и строгое закрепление их за типом издания.

Острое чувство функциональности книги, понимание ее как удобной для чтения и рассматривания вещи, высокая требовательность к организации текста и иллюстраций, глубокое понимание особого характера художественного пространства в ней отличали японских мастеров, создателей рукописной и печатной книг.

Следует также отметить, что эти важнейшие факторы выступали в книжном искусстве каждый раз в своеобразном сочетании, окрашенном индивидуальностью мастера.

**Книга
периодов
Нара
(645–794),
Хэйан
(794–1185)**



С первых шагов своего развития японская книга была теснейшим образом связана с историческими изменениями в японской культуре в целом. В период Асука (552–645) характер ее предопределен заимствованием из Китая иероглифической письменности, влиянием конфуцианства на японскую государственность, а также проникшим с материка буддийским учением, получившим в Японии широкое распространение. Достижения книжного искусства эпохи Нара во многом близки достижениям архитектуры, живописи и скульптуры этого времени. В конце периода Нара в Японии появляется ксилографический способ печатания. Ранний период Хэйан (794–894) – важный этап в истории книжного искусства, он был ознаменован появлением японской письменности (катакана и хирагана), что создало основу для расцвета книжного искусства в последующие столетия. Поздний период Хэйан (894–1185) – одна из вершин японского книжного искусства. Это время создания всемирно известных рукописных книг-свитков, иллюстрирующих национальную прозу, буддийские сутры и синтоистские легенды, а также широкого распространения книгопечатания буддийских текстов на китайском языке. Таковы основные вехи развития японского книжного искусства в течение VI–XII столетий.

Ранние памятники иероглифического письма в Японии относятся к IV веку н. э. Это – гравированные надписи на мечех и бронзовых зеркалах. В «Кодзики» (Записки о делах древности) сообщается, что конфуцианство проникает в Японию в V веке н. э. через древнее корейское государство. Начало этому проникновению было положено тем, что японский правитель получил в подарок сочинение Конфуция «Беседы и суждения» (Лунь юй) и сборник прописей «Тысяча иероглифов» (Цяньцзы взнь, по-японски Сэндзи-мон), по которому учились письменности члены императорской семьи.

В связи с конфуцианскими книгами распространяется в Японии китайская иероглифическая письменность. В V–VI веках при дворе трудятся знатоки конфуцианского канона. Постепенно конфуцианство стало освящать характер социальных институтов, складывающихся в Японии в эти столетия. Китайский язык конфуцианских сочинений становится языком высшего общества; обожествление предков, почитание родителей, подчинение низших высшим, регламентация поведения входят с этого времени в основные сферы жизни Японии.

Рукописная японская книга появилась в форме свитков, склеенных из нескольких кусков бумаги. Это были книги в основном с хозяйственными и административными записями, с текстами буддийского канона. Книги периода Асука не дошли до нас, лишь о книге VIII века можно говорить с достаточной достоверностью, так как сохранились памятники книжного искусства этого времени. Наряду с книгой-свитком появилась и другая форма. Книги брошюровались «гармошкой» или скреплялись как тетрадь. До начала VIII века в качестве письмен-

終身唯識性滿空淨者我獲彼說利益證有情
今造此論為於二空有迷謬者生正解故生
解為新二重障故由我法執二障具生若證
二空彼障隨新新障為得二勝果故由新續
生煩惱障故證真解脫由新斷解所知障故
得大菩提又為開本識執我法迷唯識者令
達二空於唯識理如實知故復有迷謬唯識
理者或執外境如識非无或執內識如境非
有或執諸識用別體同或執離心无別心所
為迷此等種種異執今於唯識深妙理中得
如實解故作此論若唯有識去何世間及諸
聖教說有我法煩曰

由假說我法有種種轉彼依勝變此依變雅三

ного языка использовалась только китайская иероглифика (камбун). В конце этого же столетия была разработана система огласовок для чтения китайского текста по-японски.

Преобразование опыта китайской и корейской книжной культуры начинается в Японии в VII веке. Оно было predetermined тем, что буддийские тексты, поступавшие с континента в течение двух столетий, стали объектом комментирования, то есть собственно японского осознания, а не только благоговейного поклонения, как это было раньше. Так, Сётоку-тайси – правителю государства и крупнейшему пропагандисту буддизма – приписывается трактат «Пояснение к трем сутрам» (начало VII века), который считается первым японским сочинением на китайском языке. Но это сочинение не сохранилось. Поэтому ученые считают более реальной датой рождения письменной литературы в Японии 712 год – год появления «Кодзики» (Записок о делах древности)¹.

На рубеже V–VI веков буддизм активно проникает с континента и вскоре начинает играть роль государственной религии Японии. Буддизм проникает в Японию в форме учения махаяны. Махаяна (Большая колесница) означает «широкий путь спасения», так как согласно этому учению не только монахи, но и мирянин может спастись, нужно только соблюдать закон.

Один из известных деятелей буддизма, Кобо Дайси, он же священник Кукай, доказывал, что древний японский синтоизм и буддизм тесно связаны между собой, что богиня Аматаэрасу –

это и есть воплощение Будды, тем самым он включал в японскую древнюю традицию учения, пришедшие извне.

В учении синто главное — это обожествление природы. Согласно этому учению, все вещи мира одухотворены, ибо в каждой из них пребывает ками (дух, божество). Синтоизм утверждает самосознание мира.

Однако при всей значимости синтоизма и конфуцианства в японской культуре периода Нара они не играли определяющей роли. Ко второй половине VIII века, то есть ко времени, от которого дошли до нас первые памятники рукописной и печатной книг, буддизм приобрел всеобъемлющее значение в культурной жизни страны. Так, в 741 году правителем государства было приказано построить в каждой провинции буддийский храм. К этому времени были созданы храмовые ансамбли в городе Нара, в одном из которых, в храме Хорюдзи, до наших дней сохранились древнейшие образцы ксилографии, в том числе и печатного текста.

Первой, достаточно достоверной датой в истории японского книгопечатания является 770 год. В «Нихонги» (Анналах истории) сообщается, что в 770 году императорским повелением было приказано изготовить миллион маленьких пагод высотой 13,5 см для того, чтобы вложить в каждую из них печатные буддийские заклинания (дарани) и пожаловать их храмам. Эта работа длилась шесть лет, и выполняли ее 157 человек². Эти дарани являются самыми древними из известных науке памятников ксилографического искусства.

Печатание буддийских заклинаний было приравнено буддистами к великим религиозным деяниям: к строительству храмов и созданию скульптурных изображений будд. Дарани представляют собой полоски бумаги желтоватого тона шириной 5,4 см, а длиной — в зависимости от принадлежности к одному из четырех видов дарани (компон, дзисинин, сёрин, рокудо) — от 22 до 57 см, на которых с деревянных досок был отпечатан иероглифический текст по пяти знаков в столбце, около ста знаков на каждом листе³. Заложенные в одну пагоду дарани не сброшюрованы, поэтому, в строгом смысле слова, они не составляют книги, хотя по содержанию они связаны между собой как «заклинания», взятые из одного текста — из «Вимала-нирбхаса сутры». Кроме того, уместно напомнить здесь, что тексты сутр в изданиях, даже современных, нередко представляют собой несброшюрованные отдельные страницы, заключенные не в переплет, а в папку в виде двух досок с завязками, чуть больших по размеру, чем страница текста.

Вопрос о том, является ли книгопечатание в Японии заимствованным или самостоятельным явлением, решается по-разному до настоящего времени.

Ряд ученых считает, что искусство ксилографии в Японии развилось из производства набивных тканей, другие же утверждают, что ксилография пришла в Японию из Китая. Древнейший памятник ксилографии (дарани) обнаружен в Японии, а не в



今時太子聞諸伎女
歌詠園林華葉茂盛
流泉清涼太子忽便
欲出遊觀即遣伎女
往白王言在宮日久
樂欲輒出園林遊戲
王聞此語心生歡喜
而自念言太子當是
不樂在宮行夫婦祀
所以求出園林去耳
即便聽之勅諸羣臣



卧未曾不俱初自无
有世俗之意於静夜
中但徧禪觀時王曰
日問諸綵女太子與
妃相接近不綵女答
言不見太子有夫婦
道王聞此語愁憂不
樂更憎伎女而娛樂
之如是經時猶不接
近時王深疑恐不能
男



大海水一時涌沸護
法天人諸龍鬼等悉
念魔衆瞋恚增威毛
孔面流淨居天衆見
此惡魔慙忿菩薩以
慈悲心而愍傷之於
是來下側塞虛空見
魔軍衆无量无边圍
繞菩薩發大惡聲震
動天地菩薩心定願无
異相猶如師子震伏



虎皮或師子蛇皮或
 蛇遍纏身或頭上大
 燃或瞋目怒辭或傍
 行跳擲或空中旋轉
 或馳步吼咤有如是
 等諸惡類形不可稱
 數圍繞菩薩或復有
 欲裂菩薩身或四方
 烟起炎爛衝天或狂
 風奮發震動山谷風
 火日臺暗无所見四

Буддийская литература проникала в Японию преимущественно в форме рукописных свитков, в которых нередко были иллюстрации. На материке в этот период была широко распространена форма книжного повествования в картинках, наглядно излагавших содержание буддийских сутр. Переписка буддийских текстов считалась важнейшим знаком преданности учению. «Сутра Золотого блеска» (Конкомё-кё) почиталась в эпоху Нара как приносящая спокойствие и порядок в государстве. Специальным императорским эдиктом предписывалось иметь эту сутру каждому из провинциальных храмов. Было создано большое число специальных мастерских по переписке буддийских текстов, иногда свитки при переписке дополнялись новыми иллюстрациями. Ранние образцы рукописных книг-свитков с иллюстрациями, из которых до наших дней сохранились лишь единицы, представляли собой сплошной текст, идущий по нижней части свитка и занимающий более широкую полосу, чем иллюстрации, размещавшиеся над текстом.

16
«Маха
праджня
парамита
сутра».
1299

Текст этого памятника написан плотной черной тушью по нормам китайской классической каллиграфии стиля синшу. Вертикальные строки равны по ширине пробелам между ними, что создает равномерный строгий ритм. Благодаря этому письмо кажется прочной опорой для расположенной над ним иллюстрации. Текст и изображения не отделены друг от друга, а слиты в единую композицию, охватывающую целый свиток. Незатейливые сценки, как, например, встреча знатных дам у павильона, поэтично расположенного на берегу потока в окружении нескольких деревьев, написаны прозрачными красками, цвета в них чистые, линии динамичные и тонкие. Иллюстрация по содержанию гораздо менее значительна, чем текст, она лишь скромно комментирует сутру — «воплощенное слово Будды».

Тесная связь текста и изображения восходит к традициям буддийского искусства. Стенные росписи в буддийских храмах города Нара и известного пещерного комплекса «Тысяча будд» в Дуньхуане на северо-западе Китая дали импульс развитию искусства иллюстрации в рукописных книгах-свитках.

С началом раннего периода Хэйан культура Японии сильно изменяется: уходит монументальная строгость нарского искусства, художники стремятся преодолеть сильное влияние буддийской культуры Индии и Китая, обретают свое видение, свой художественный язык.

Стремление к национальному самосознанию выражается прежде всего в японской живописи на свитках ямато-э, которая начинает противопоставлять себя классическому китайскому искусству (кара-э).

Японский агглютинативный язык, отличающийся от моносиллабического китайского, привел к возникновению в начале IX века японской слоговой азбуки. Иероглиф передавал смысл, но окончания слов, различные флексии и все частицы записывались иероглифами как фонетическими знаками. Слоговая азбука, имела две разновидности шрифта: катакана — угловатое, заостренное письмо и хирагана — письмо мягкого, закругленного стиля. «Хирагана похожа на водоросли или волны женских волос» — так характеризует этот стиль письма Ф. Мараини⁴.

В IX веке складываются нормы японской каллиграфии, которая была связана с жанром и стилем литературного оригинала, художественными пристрастиями заказчика и писца.

Наряду с переписыванием сутр получает распространение переписывание стихотворных сборников, дневников и эссе, что послужило толчком для блистательного взлета японской книжной культуры в поздний период Хэйан (894–1185). В этот период создаются такие всемирно известные памятники, как «Исэ-моногатари» (Рассказы из Исэ), автором которого традиционно считается поэт Аривару Нарихира, «Гэндзи-монога-



тари» (Повесть о Гэндзи) Мурасаки Сикибу, «Записки у изголовья» Сэй-Сёнагон, составляет крупнейшая поэтическая антология «Кокин вака-сю» (Старые и новые песни Японии). На основе национальной прозы в рамках школы ямато-э формируется особый тип рукописной книги-свитка с иллюстрацией — эмакимono.

Философско-эстетическую основу книжного дела позднего периода Хэйан составляет буддизм эзотерического характера. Человеческая речь и письмо осознаются в нем как реализация космического тела Будды. Крупнейший теоретик и проповедник этой школы священник Кукай (Кобо Дайси) утверждал глубинное единство тела, слова и духа. Центр этой школы располагался в храме на горе Коя. С ним была связана деятельность печатни Коя-бан.

О книжном искусстве X и почти всего XI века мы можем судить только опосредованно. Лишь один памятник книгопечатания, о котором речь пойдет несколько позже, сохранился до наших дней. От XII столетия, завершающего период Хэйан, сохранились великолепные рукописные книги, и тогда же получило довольно широкое распространение книгопечатание.

Сохранилось также описание рукописной книги X века — сочинения Ки-но Цураюки «Дневник путешествия из Тоса». Оно дано в колофоне, написанном в конце этого текста крупным текстом XIII века Фудзивара Тэйка: «В год Бунрэки 2-й (1235. — В. Г.) Младшего брата дерева — овна, в 5-ю луну, в 13-й день



Младшего брата дерева – змеи, (будучи) хотя стар и немощен, но глазами не слеп, (я) неожиданно увидел автограф господина Ки. Книга из сокровищницы Рэнга-оин. Материал – бумага, белая бумага. Не повреждена, без краев. Высота – 1 сяку, 1 сун, 3 бу (около 34 см. – В. Г.). Бумаги 26 листов не свитком. Обложка – один белый лист бумаги. Края чуть завернуты, без застёжек, без завязок. Испытывая чувство нетерпения, за 2 дня закончил переписку»⁵.

В искусстве XII века культивируются изысканные эмоции и наслаждения; ему становятся свойственны утонченное изящество и особое очарование.

Одно из центральных мировоззренческих и эстетических понятий эпохи – моно-но аварэ (печальное очарование вещей) – предопределило характер литературы, живописи и рукописной книги XI–XII веков.

Источниками понятия моно-но аварэ были постулаты буддизма о единстве мира и об эфемерности и недолговечности красоты, кратковременности и бренности человеческой жизни. Именно эта грань буддизма заложила основы для особого видения хэйанских художников, в том числе и мастеров книжного искусства. Эстетический идеал «печального очарования вещей» в «Гэндзи-моноготари» порой высмеивается автором. Принц Гэндзи шутит, вспоминая о знаменитом кавалере Хэйдзю, который «навещал некую даму, притворялся взволнованным до слез, но, бывало, не мог выжать из себя и слезинки и поэтому хватал подвернувшийся под руку кувшинчик, прятал и водою из него увлажнял глаза. Дама, приметив это, добавила в кувшинчик черной туши, и, когда Хэйдзю, конечно же ничего не подозревая, смочил глаза, дама, показав на зеркало, промолвила:

*Мне показать хотел,
Как ты несчастен.
Но взгляни сюда –
И ты увидишь перед собой
Лицо, испачканное тушью»*⁶.

Среди эмакимоно, свитков, создаваемых на основе художественной прозы буддийских и синтоистских легенд, существовало три основных вида: в первом текст преобладал над иллюстрацией, во втором они равномерно чередовались, в третьем письмо практически отсутствовало, будучи заменено изображениями. Текст и иллюстрации сочетались по-разному: иногда письмо шло по верхнему краю изображения, порой вводилось в него, но чаще всего иллюстрации и текст чередовались. На одну тему создавалось чаще всего два-три свитка, но порой их количество удесят�ялось. Обычная длина эмакимоно 9–12 м, ширина от 20 до 50 см, но иногда длина свитка достигала и 25 м. Свитки в свернутом виде хранились в футлярах, которые декорировались серебряным и золотым порошком, инкрустацией из перламутра и различных пород деревьев.

Тонкая, гибкая вязь вертикальных строк японского слогового письма (каны) скользила по узорному, переливающемуся фону декорированной бумаги, производя впечатление изящно выходящих стеблей. Вера в «душу слова» (котодама), в его способность раскрывать потаенное очарование вещей придавала написанному тексту особый философско-эстетический смысл. Признанными шедеврами такого типа являются эмакимоно XII века, содержащие две антологии классической японской поэзии: «Сборник стихов тридцати шести поэтов» (Сандзюрокунин-сю) и «Собрание старых и новых японских песен» (Кокин-вака-сю).

Поле, отведенное для текста, как правило, занимали не полностью, и свободное пространство, объединяя написанное с изображениями, являлось воплощением понятия пустоты, которое в буддизме выступает как ипостась абсолюта. Открытием японских мастеров периода Хэйан явилась система построения пространства в иллюстрации по принципу фуки-ну-ки-ятай (букв. «сцена с сорванной ветром крышей»). Эмакимоно читали или рассматривали, держа его на столе в горизонтальном положении, что способствовало построению ряда изображений, как бы увиденных сверху, и позволяло показать несколько сцен сразу.

Хэйанские художники выработали сложную систему воплощения чувств и умонастроений героев с помощью окружающих вещей, через связь человека с природой, а не через его облик. Гнущиеся стебли травы, сложные переплетения ветвей деревьев, их цветение, легкое колыхание занавесей, характер костюмов — весь цветовой и графический ритм композиции передавал состояние души героя. Лицо же его изображалось приемом хикимэ-кагихана, при котором двумя линиями очерчивается контур лица; художники не стремились к передаче индивидуальных черт. Иллюстрации выполнялись в технике цукури-э, включающей сложный ряд последовательных этапов, которые дают возможность вносить изменения, уточнять композиционное построение, углублять тон. Черной тушью наносился основной рисунок, который затем раскрашивался тонкими штрихами. Основное внимание уделялось богатству и тонкости цветовых отношений во всей живописной композиции, так как колорит являлся важнейшим элементом художественной выразительности.

Самым блистательным выражением художественных принципов организации такого типа свитка в эпоху Хэйан явились, по общему признанию всех исследователей, эмакимоно повести «Гэндзи-моногатари» (Повести о Гэндзи) Мурасаки Сикибу. От древнейшего иллюстрированного списка этого произведения начала XII века сохранились четыре свитка из восемнадцати, содержащие 19 эпизодов из 12-й и 54-й глав. Текст и изображение в этом прославленном эмакимоно соотносятся необычайно тонко, без прямого воспроизведения в иллюстрациях отдельных эпизодов повествования, а на основе принци-





па раскрытия в них сути текста. До последнего времени автором эмакимоно «Гэндзи-моноготари» считался известный придворный художник и каллиграф того времени Фудзивара Такаёси; в работах же 1960–1970 годов японские исследователи приписывают их нескольким художникам, причем в тексте определяют до шести манер письма⁷.

Рассмотрим несколько иллюстраций к тексту «Гэндзи-моноготари» в интересующем нас аспекте: как осуществляется связь текста и изображения, как слово перекликается с каллиграфическим и живописным образом.

Сочинение Мурасаки Сикибу пронизано основными буддийскими идеями. Это и буддийское учение о карме, о законе воздаяния за поступки в нынешней жизни в последующих перерождениях, и постулат о том, что цветение непременно таит в себе увядание. В повести утверждается глубинная взаимосвязь и взаимообусловленность всех явлений жизни, что сообщает особую целостность всему произведению.

Одна из самых известных иллюстраций к «Гэндзи-моноготари» изображает самого Гэндзи, смирившегося перед неумолимым законом кармы. Жизнь обернулась к нему возмездием за его преступление в прошлом: он вынужден признать своим сыном ребенка, рожденного не от него, поплатившись за то, что когда-то соблазнил наложницу отца и тот признал своим сыном ребенка Гэндзи. В коротком вступлении к этой главе описывается начало марта, небо, окрасившееся в весенние тона, приближение праздника «Пятидесятый день рождения Каору». Рассказывается, как кормилицы украсили свои платья цветами и приготовили для Гэндзи угощение в южном покое, где он впервые увидит в этот день ребенка, которого должен принять как сына. Дитя было столь прелестно, что принц вдруг почувствовал, как горечь и злоба оставляют его душу. Он взял мальчика на руки и долго укачивал, любуясь его необыкновенной красотой⁸.

Художник прибегает к разнообразным символическим, ассоциативным приемам, пытаясь выразить своего рода квинтэссенцию всего произведения. Сложная трехчастная композиция иллюстрации разворачивается справа налево, как и весь свиток. Сначала помещается изображение террасы, на которой видны сквозь бамбуковые занавесы красочные пятна женских одежд. Посередине располагаются занавесы из ткани, пересекающие пространство свитка по диагонали, они отделяют террасу от интерьера, составляющего левую часть композиции. Занавесы покрыты узором и имеют ярко-зеленую кайму. Цвет дымчато-лилового шелка контрастирует с четкостью архитектурных деталей, плотностью и интенсивностью их тона. В интерьере сидит Гэндзи с младенцем на руках, занимая небольшую часть всей композиции. Силуэт его фигуры, выражающей смирение и покорность, очерчен круглящейся плавной линией. Красочность одежд матери Каору и кормилицы, нервный ритм складок контрастирует с бледно-ли-

ловой парчой одеяния Гэндзи, со спокойствием и достоинством его облика. Гэндзи погружен в свои мысли.

Именно эта иллюстрация оказала огромное влияние на развитие книжной графики в последующие века; ее отдаленные отзвуки можно заметить спустя несколько столетий, например, в творчестве Харунобу и Хиросигэ.

Язык Мурасаки Сикибу необычайно выразителен, писательница воссоздает не только общую атмосферу того или иного эпизода повести, но и тончайшие движения души героев через описание различных состояний природы. Вот как, например, Гэндзи навещает свою возлюбленную, которую он покинул десять лет назад: «Как-то случилось Гэндзи по дороге в Ханатирусато проезжать мимо ветхого дома, который привлек его внимание. В памяти его вдруг возник облик Суэцуму-ноханы, и он приказал слуге своему Корэмицу зайти в дом и все разузнать о ней. Узнав, что Суэцуму-нохана, несмотря на нищету и одиночество, осталась верна ему, Гэндзи направился к дому, через старый заросший сад». В коротком вступлении, предваряющем стихотворение (танку), сказано: «В тот вечер капли дождя, который лил несколько дней не переставая, тяжело падали с деревьев, а вскоре на просветлевшем небе показалась луна. Роса на траве была такая сильная, что Корэмицу, сопровождавший хозяина, сбивал ее ударами прута»⁹.

Соответствующая этому тексту иллюстрация имеет горизонтальный формат. В нижнем левом углу — Гэндзи и его слуга Корэмицу, пробирающиеся сквозь заросший сад. Верхний правый угол занимает изображение старой полуразрушенной террасы и разросшейся травы. Основную тональную, графическую, эмоционально-смысловую нагрузку в композиции несет изображение сада. Но серо-пепельный цвет террасы, бледно-розовые и лиловые потускневшие одежды Суэцуму-ноханы и ее угловатый силуэт рожают чувство печального очарования. Такое же чувство нераздельности радости и печали воплощено и в другой иллюстрации, где изображен сад и веранда дома, на которой встретились лунной ночью счастливые влюбленные: принц Нио-но-мия и его возлюбленная Нака-но-кими. Все проявления природы, включая дуновение ветерка и бегущий ручеек, подчинены единственной цели — воплотить ощущение счастья как мига, встречи как начала неминуемой разлуки.

Особый интерес для истории книги в Японии представляют иллюстрации, на основе которых можно с достоверностью судить об эстетике вещи в хэйанский период, в частности, о месте книги в интерьере. На них легко различаются, например, на верхнем (открытом) ярусе полок свитки (маки), тетради (соси), сброшюрованные книги (тодзихон), стоит там и небольшой ящичек для письменных принадлежностей (тэбако).

Тонкие золотистые узоры, нанесенные на темный фон лакированного дерева в отделке интерьера, легкие занавеси и тяжелая



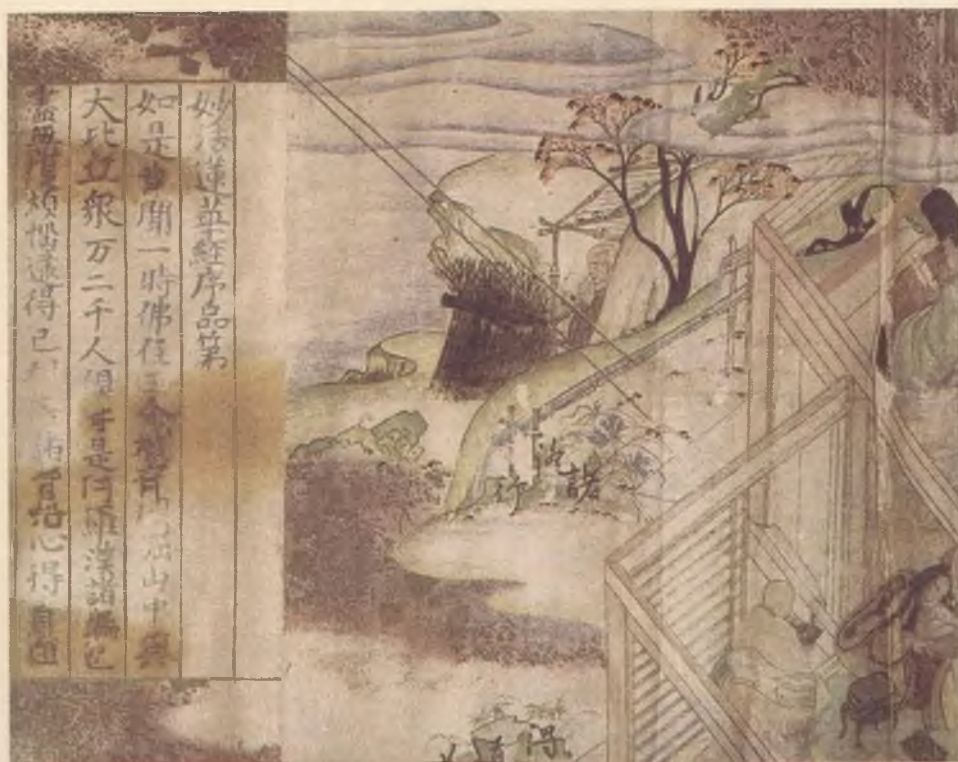
парча одеяний дам создают вместе с картинами, книгами, музыкальными инструментами и цветами атмосферу интеллектуальной утонченности и ощущение чувственного наслаждения красотой предметного мира. И вместе с тем, как отмечает Т. П. Григорьева, «в „Гэндзи-моногатари“ все, что можно увидеть или услышать: камень, цветок, голос кукушки или плач оленя, – все одухотворено, исполнено глубокого смысла»¹⁰.

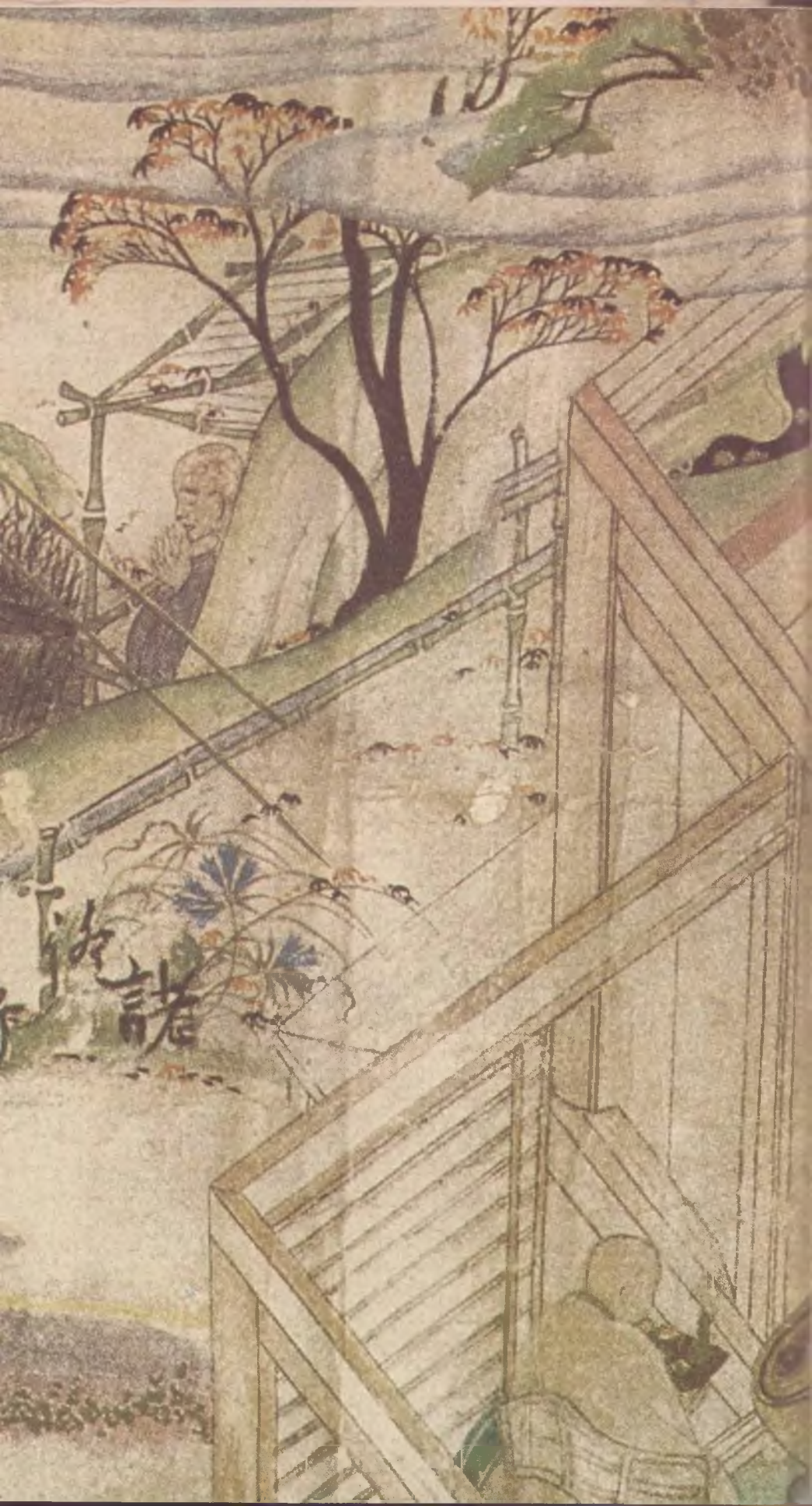
Наряду с эмакимоно типа «Гэндзи-моногатари», выполненных в технике цукури-э на декорированной бумаге сочными, плотными красками, существовал еще и другой тип эмакимоно. Образцами такого типа эмакимоно могут служить «Сигисан-энги эмаки» (Легенды гор Сиги) и «Тёдзю гига» (Карикатуры зверей), в которых господствует динамичный рисунок на свободном белом фоне. Первый тип эмакимоно отличается замкнутостью композиции, самостоятельность каждой иллюстрации, тогда как во втором они свободно следуют одна за другой, текст не разделяет их, ему практически не остается особого места, он столь связан с иллюстрациями, что образует как бы единое целое – «рассказ в картинках»¹¹.

Три свитка «Сигисан-энги» построены следующим образом: первый, длиной 8,65 м, посвящен самой популярной части жития святого Мёрэна, истории о полете амбара. Он совсем не содержит текста, одна сцена естественно переходит в другую с помощью объединяющих их пейзажей, образуя как бы единую композицию. Свиток делится на четырнадцать одинаковых по размеру прямоугольных композиций, к которым примыкают еще три композиции, составляющие вместе чуть более вытянутый, чем основные, прямоугольник. Вторые два свитка – длиннее первого (12,6 м и 14 м). Они открываются достаточно пространством текстом, занимающим площадь величиной в две сюжетные композиции, и примерно в середине серия изображений прерывается почти такой же величины пояснительным текстом.

Эмакимоно «Тёдзю гига» состоит из четырех свитков (два из них созданы в более позднее время). В этом памятнике нашли максимальное выражение новые тенденции в искусстве, которые возобладают на следующем этапе его развития: сарказм и ирония, раскованность композиции и свобода рисунка, в котором динамичная линия и открытая белизна бумаги создают выразительный ансамбль.

Художественные открытия, сделанные мастерами светской живописи ямато-э, воплощенной в эмакимоно по произведениям художественной литературы, были восприняты и религиозным искусством. Японский ученый Макото Уэда считает, что во времена Хэйан мир воспринимался в виде развернутого свитка¹². Блистательным примером являются 33 свитка «Сутры Лотоса из дома Хэйкэ» (Хэйкэ хоккэ-кё), которые создавались в течение трех лет (с 1164 по 1167) и были в 1172 году преподнесены в дар синтоистскому храму Ицукусима. Каждый свиток





諸



妙法蓮華經普賢菩薩摩訶薩

第二十八

品時普賢菩薩摩訶薩以自心念

威德名聞興大菩薩無量





открывался иллюстрацией – «фронтисписом». Особую праздничную нарядность свиткам придает декоративная обработка бумаги – она присыпана серебряным и золотым порошком, иллюстрации выполнены в технике цукури-э сочными красками и тонким, изящным рисунком кистью, по характеру близкими к изображениям, украшающим эмакимоно «Гэндзи-моногари»¹³.

В правом нижнем углу «фронтисписа» к свитку с 27-й главой «Сутры Лотоса» изображена знатная дама в прекрасных одеждах, которые занимают значительное пространство и складки которых образуют сложный узор. Красивая небольшая головка женщины с длинными прямыми волосами, по хэйанской моде спадающими ниже пояса, подчеркивает изысканность образа. На фоне изображены летящие по ветру яркие лепестки лотоса, стайки птиц, плывущие облака. Сакральные лучи «света Будды» изображены художником так, словно их излучает самый текст «Сутры Лотоса». Существенно отметить, что веер, который держит дама, имеет форму не китайского круглого, а появившегося лишь в период Фудзивара японского, складного веера. В конце XII века появилась мода помещать на таких веерах тексты из священного писания, чаще всего отрывки из «Сутры Лотоса», что превращало их в талисман. В середине XI века монахом Тингэном была составлена антология «Записи о чудесах „Сутры Лотоса“, сотворенных ею в стране Японии» в трех книгах-свитках, включающая сто двадцать девять историй. В «Записях» рассказывается о дивной силе «Сутры Лотоса»; они содержат, например, «Слово о рыбах», которыми хотел полакомиться монах и которые обернулись «Сутрой Лотоса», дабы защитить его от мирян, «Слово о ревностном переписывании „Сутры Лотоса“ и о чуде дивном», «Слово об обещании переписать „Сутру Лотоса“ и о спасении из завала, куда не проникал солнечный свет», «Слово о похотливом переписчике „Сутры Лотоса“, наказанном внезапной и мучительной смертью» и т. п.¹⁴

Восприятие книги как вещи, как прекрасного изделия сближало ее с произведениями декоративно-прикладного искусства. Эта тенденция сказалась и в особой форме книжек-вееров, содержащих отрывки из священных текстов и иллюстраций к ним. Известны десять альбомов XII века с композициями для таких книжек-вееров. До наших дней дошло лишь шесть экземпляров такого вида альбомов, где рисунки ксилографическим способом наносились на веер, который затем распивался в технике цукури-э. Важно отметить, что мастер всячески старался скрыть под декорировкой следы механического нанесения контура, так как, согласно эстетике периода Хэйан, проступающий контур привносил простоватость.

На этих книжках-веерах изображены сцены из самой обыденной жизни, например, люди у колодца, в саду, на рынке; в них подчеркнута поэзия будней, освященных, согласно хэйанскому пониманию буддизма, благодатью будды Амитабы.

Рукописные книги периода Хэйан существовали не только в форме свитка, но и в виде гармошки и тетради. Свитки, длина которых достигала нескольких метров, часто использовали для произведений справочного характера, которые начинают появляться в этот период. Обычно их не сворачивали, а складывали гармошкой, подклеивая для прочности под первый и последний лист бумаги или ткань.

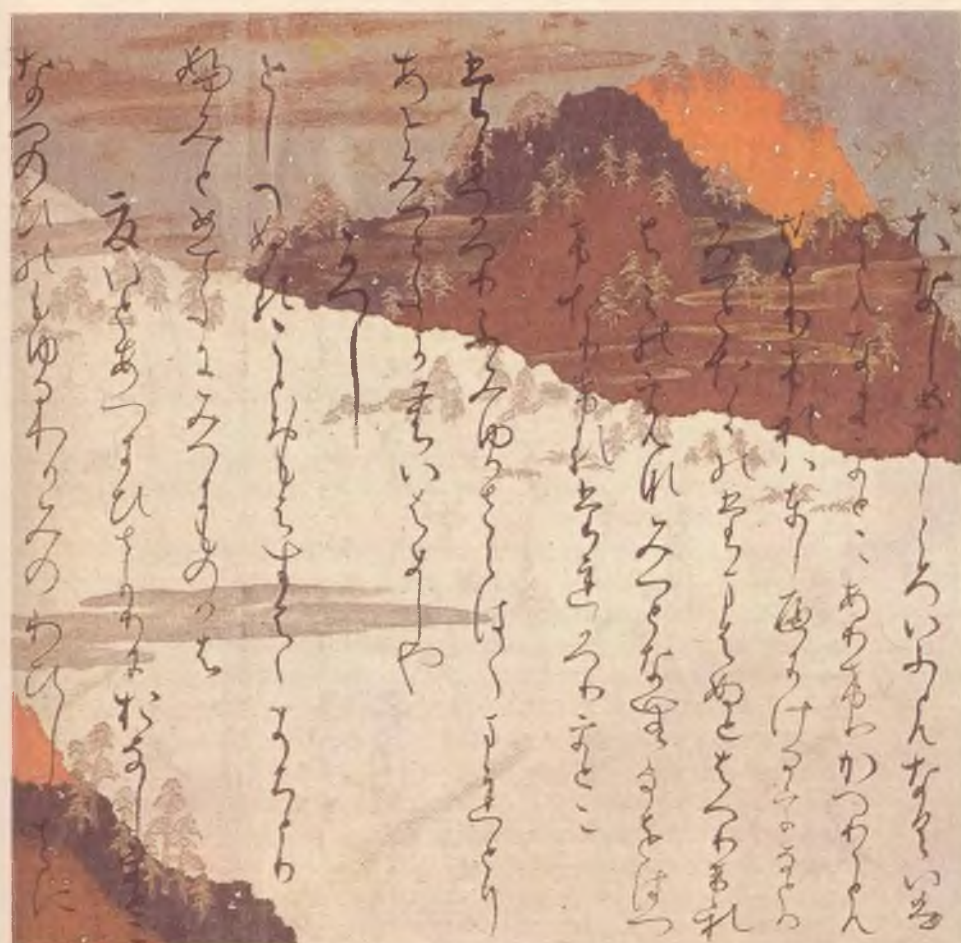
Эссе и дневники, произведения лирической поэзии распространялись в форме тетрадей¹⁵. В отличие от нарядных и торжественных эмакимоно, такие тетради или небольшие книжки были внешне просты и скромны. Они выразительны и чистыми полями, и фоном неукрашенной бумаги, и почерком, каждый раз очень индивидуальным, сообразным и особенностям личности автора, и нормам литературного жанра.

Складывается в период Хэйан и тип японской печатной книги. С помощью ксилографии стремились воспроизвести образец, а не просто размножить текст. Старая буддийская вера в то, что перепиской священных текстов достигается долголетие, исцеление от болезней и даже спасение души, была привнесена и в книгопечатание.

Рубеж XI–XII веков отмечен резким увеличением количества печатной продукции. Важнейшими центрами книгопечатания стали буддийские монастыри и храмы. В семи крупнейших монастырях города Нара, в первую очередь в Кофукудзи, сложился особый тип изданий, выпускаемых печатней Касуга-хан. Это название происходит от имени синтоистского божества Касуга, которое почиталось как родоначальник правящего в позднехэйанский период рода Фудзивара. В этих изданиях отсутствует обрамление текста, которое, как правило, имеется в других печатных изданиях, их отличает хорошее качество печати, использование толстой, прочной и эластичной бумаги.

По общему характеру ксилографических книг и по их иероглифике можно сказать, что идеалом для мастеров-резчиков оставалась рукописная книга.

Особенно это сказывается в ранних изданиях Касуга-хан, например, в напечатанной на десяти свитках в 1088 году «Дзёюсикирон» (Виджъяна патрасигхишастра). В заключительном «томе» (свитке-маки), как обычно в книгах Касуга-хан, помещается колофон, содержащий конкретные сведения об истории данной книги, философские рассуждения и благодарственные моления: «Движимый стремлением приумножить добрые дела, которыми известен монастырь Кофукудзи, и глубоко сознавая пользу распространения учения буддизма, я изыскал необходимые денежные средства и поручил мастерам изготовить доски для одного из разделов „Дзёюсикирон“ в десяти томах. Работа закончена 26 дня, 3 месяца, 2 года Кандзи (1088 г. — В. Г.). Я горячо желаю, чтобы благодаря этому доброму делу я обрел новых учеников и очищенным вошел в новую жизнь. Напечатал священник Кандзо»¹⁶.



В XII веке были созданы великолепные печатные книги, в которых отсутствовали иллюстрации; их художественная ценность определяется прекрасной каллиграфией, красивым расположением текста, тонированием бумаги, высокой техникой печати.

Свитки, датируемые серединой XII века, содержащие три священных текста школы Тэндай – «Сутру Лотоса», «Амида сутру» и «Сутру Сердца Мудрости» – и ныне хранящиеся в частной коллекции в городе Нара, являются признанными шедеврами книжного искусства этого времени. Их отличает праздничная торжественность и роскошь. На темном фоне тонированной бумаги напечатаны золотые иероглифы, каждый в обрамлении серебряной пагоды. Можно предположить, что японские мастера при создании этого свитка прямо следовали тексту сутры. В одном листе «Сутры Лотоса» Будда говорит, что слова сутры являются останками его тела и потому повсюду их следует отмечать пагодами. Очевидно, благочестие побуждало запечатлевать пагодой каждый иероглиф священного текста. Изысканная утонченность этого ксилографа явилась, несомненно, выражением общих эстетических идеалов эпохи.

В это время была разработана целая система оформления книги, от ее внешнего убранства до принципов расположения текста и иллюстраций.

Рукописный свиток или тетрадь являются в первый период истории японской книги основными формами бытования расцветающей национальной японской литературы, ксилографически же воспроизводятся только иероглифические тексты.

Первый этап в истории японской книги отмечен также значительным синкретизмом культуры: религия и философия, литература и изобразительное искусство переплетались множеством глубоких и нерасторжимых связей. Книга была одновременно и талисманом, и святыней, и знаком причастности к благим делам, и семейным сокровищем, и памятником литературы, и созданием декоративно-прикладного искусства, украшением интерьера, произведением живописи и каллиграфии. Своеобразие культуры периодов Нара и Хэйан проявлялось и в том, что светское и религиозное начала не противостояли друг другу столь резко, как в Европе, поэтому опыт буддийской книжной культуры проникал в светскую книгу, а сцены из дворцовой жизни размещались на страницах священных книг.

**Книга
периодов
Камакура
(1185–1333),
Асикага
(или Муромати)
(1334–1572)
и Момояма
(1573–1614)**



Облик книги в период Камакура предопределен двойственностью японской культуры этого времени. Традиция хэйанской аристократической культуры, которая продолжала развиваться при дворе императора в Киото, должна была теперь, в период Камакура, после установления власти сёгуна (военачальника) Минамото Ёритомо и сформированного им правительства (бакуфу), вступить во взаимодействие с нарождающейся культурой, отражающей интересы нового сословия — военно-феодалного мелкого дворянства (самураев).

В той же мере, в какой «Повесть о Гэндзи» воплотила высшее достижение культуры Хэйан, «Повесть о доме Тайра» (Хэйкэ-моногатари) и «Сказание о годах Хэйдзи» выразили неповторимый характер камакурского времени.

Все эти прославленные сочинения называются моногатари (повесть), но второе и третье, по сути, уже написаны в другом жанре, гунки (военная эпопея), который выступил как определяющая художественная форма в камакурской литературе. На смену замкнутому утонченному миру хэйанской аристократии приходит новый герой — воин, активно вмешивающийся в дела мира. Характер текста моногатари изменился. В период Хэйан он был подчеркнуто индивидуальный, и сообразно с этим мастер, создававший эмакимоно «Гэндзи-моногатари», подчеркивал уникальность, неповторимость своего произведения; в период Камакура гунки создавались рассказчиками, существовало много списков, в которых рассказы о герое сильно различались. Это были памятники своеобразного коллективного творчества. В эмакимоно «Хэйкэ-моногатари» исчезает построенность иллюстраций как отдельных картин, соотнесенных с определенной главой, присутствующая книге-свитку на предыдущем этапе развития. Повесть строится как непрерывный рассказ: один эпизод свободно переходит в другой. На смену изысканным композициям, изображающим сады и интерьеры, в новую повесть пришли изображения широких полей сражений. Но сохранялась и традиционная форма эмакимоно. «Дневник» Мурасаки Сикибу, приписываемый известному мастеру Фудзивара Нобудзанэ, — прекрасный образец эмакимоно. В иллюстрациях ощущимо стремление пересказать текст, есть черты стилизации, подражания эмакимоно «Гэндзи-моногатари», но нет внутреннего единства слова и изображения.

Чистота японской каллиграфии канабун (письма знаками кана) сменялась смешанным стилем канамадзирибун, в котором китайская иероглифика сочеталась с японским слоговым письмом.

Радикальные изменения произошли в период Камакура и в буддизме. К этому времени относится появление нескольких новых школ, среди которых школа дзэн к концу периода Камакура становится господствующей. Основная общая тенденция этих школ выражалась в расширении сфер распространения буддизма, в преодолении элитарной замкнутости этого учения, что, разумеется, не замедлило сказаться на

камакурской книжности. В «Гэндзи-моноготари» нашли заметное отражение основные постулаты махаянского буддизма, прежде всего учение о карме. «Хэйкэ-моноготари» стала олицетворением уже иных, присущих времени Камакура исканий в области буддизма. Это сочинение открывается буддийским псалмом-гатхой: «Голос колокола в обители Гион / Звучит непрочною всех человеческих деяний. / Краса цветов на дереве сяра / Являет лишь закон: живущее погибнет. / Гордые недолговечны: / Они подобны сновидению весенней ночью. / Могучие в конце концов погибнут: / Они подобны лишь пылинке перед ликом ветра»¹.

Адепты новых школ начинают определять характер книжной продукции, становятся основными заказчиками и производителями рукописных и печатных книг в период Камакура.

В начале периода Камакура монах Эйсай привез в Японию сведения об учении школы дзэн, которой суждено вскоре занять ведущее, а затем и определяющее место в японской культуре. Крупный дзэнский теоретик и проповедник Догэн создает трактат об основных дзэнских постулатах, причем впервые в истории японского буддизма пишет его на японском языке, что способствует большей легкости распространения этого учения в стране.

Известные проповедники Хонэн (Куродани-сёнин) и Синран выдвинули на одно из первых мест в культурной жизни страны школу дзёдо (чистая земля), в которой утверждался культ бога Амидабы как единственного спасителя мира. «Амидаба-сутра» получает широкое распространение, ее размножают рукописным и ксилографическим способом.

Дзэнский проповедник Синран утверждал равенство всех людей: воина и аристократа, монаха и мирянина — перед ликом Амидабы, к спасительной миссии которого ведет повтор особой молитвенной формулы (нзмбуцу), выражающей надежду на всемогущество этого бога.

Особенно сильное влияние на характер камакурской книги приобрело учение третьего известного проповедника буддизма Нитирэна, создавшего школу хоккэ (учение о цветке Лотоса), утверждающую, что надежду на спасение мира можно обрести в чтении знаменитой «Сутры Лотоса» (Хоккэ-кё). Ее текст стал самым популярным в период Камакура и получил различное воплощение в книжном искусстве. Многообразие художественных решений в рукописной и печатной формах этой сутры было обусловлено тем, что она осознавалась как средство спасения не только для каждого человека в отдельности, но и для всего общества и государства в целом.

Сама жизнь этих трех проповедников и теоретиков буддизма осознавалась уже их современниками как «житие святых», что повлияло на характер камакурской книги: впервые в истории японского искусства книги стали создаваться эмаки-моно, иллюстрирующие деяния и подвижническую жизнь святых проповедников буддизма.



Выразителем умонастроений потомков хэйанской аристократии стал Камо-но Тёмэй, автор прославленного сочинения «Записки из кельи» (Ходзёки), который считал, что лишь книги, особенно поэзия, дают спасительную отраду настоящей, аристократически утонченной личности. Возрождаются строгие идеалы эпохи Нара, создается новая антология классической японской поэзии «Новая Кокинсю», «Сокровищница проницательности справедливого закона» (Сёбо гэндзо) монаха Догэна.

Все названные школы буддизма, при некоторых существенных расхождениях между ними, утверждали важность бытия, реальности, жизни «как она есть», видели лишь в «здесь» и «теперь» истинный отсвет абсолюта, что, разумеется, сказалось и на языке искусства времени Камакура. Стремление художников следовать реальным формам, а не стилизовать их, как это было принято раньше, выразилось в создании нового вида картин, так называемых ниси-э, картин-подражаний, что сказалось и на характере книжной иллюстрации.

Военное сословие выступило как новый заказчик книги, со своими вкусами и требованиями, определившими ее сравнительно более массовый характер и более тесную связь с фольклорной традицией, чем в период Хэйан. Эзотерическому буддизму самураи предпочли дзэн-буддизм, созвучный суровому духу наступившего времени феодальных сумятиц и междоусобных войн. Учение дзэн проповедовало отказ от пышных религиоз-



ных обрядов и ритуалов. Дзэнские монастыри стали центрами культуры, в частности книгопечатания. В контексте дзэнской культуры книга переставала быть святыней, а чтение священнодействием. Книга становилась частью повседневного, обычного бытия человека. Это было подлинной революцией в философском осмыслении книги и ее функции, что не замедлило сказаться на всем ее облике. Итак, в эту эпоху и религиозное чувство, и отношение к книге обретают новые формы проявления, новые аспекты.

Особенности облика книги данной эпохи описаны в «Записках от скуки» Кэнко-хоси, где выражено понимание особого характера и даже судьбы и назначения книги на рубеже XIII–XIV веков. Подобно тому как свитки «Гэндзи-моноготари» явились камертоном культуры XII века, это сочинение вводит в иной, следующий этап развития книжного искусства и осмысления книги в средневековой Японии. Очень показателен в этом отношении следующий отрывок из «Записок от скуки»:

«Когда кто-то сказал, что обложки из тонкого шелка неудобны тем, что быстро портятся, Тонъя заметил в ответ:

— Тонкий шелк становится особенно привлекательным после того, как края его растреплются, а свиток, украшенный перламутром, — когда ракушки осыплются.

С тех пор я стал считать его человеком очень тонкого вкуса. В ответ на слова о том, что-де неприятно смотреть на многотомное произведение, если оно не подобрано в одинаковых переплетах, Коюсодзу сказал:

— Стремление всенепременно подбирать предметы воедино есть занятие невежд. Гораздо лучше, если они разрознены.

Эта мысль кажется мне великолепно. Вообще, что ни возьми, собирать части в единое целое нехорошо. Интересно, когда что-либо незаконченное так и оставлено, — это вызывает ощущение, будто жизнь течет долго и спокойно. Один человек сказал как-то:

— Даже при строительстве императорского дворца одно место оставили специально недостроенным. Во внутренних и внешних сочинениях, написанных древними мудрецами, тоже очень много недостающих глав и разделов»².

И далее:

«Древние нисколько не задумывались над тем, какое название придумать храмам, святилищам и всему на свете. Все называлось легко, в строгом соответствии с событиями. Нынешние названия так трудны, будто люди мучительно над ними думали, чтобы показать свои таланты. Никчемное занятие также стараться подобрать понеобычнее иероглифы для имен. Говорят ведь, что тяга ко всему редкостному, стремление противоречить есть несомненный признак людей ограниченных»³. И наконец, заключает свои рассуждения Кэнко-хоси очень поучительно:

«Говорят, что настоящий резчик всегда работает слегка туповатым резцом. Резец Мёкана, например, был не очень острым»⁴.









Открытое в период Камакура новое понимание красоты вещи, вобравшей в себя знаки времени и несущей на себе следы жизни, выразил один из крупнейших писателей Японии XX века Дзюньитиро Танидзаки. Он писал: «Мы любим вещи, носящие на себе следы человеческой плоти, масляной копоти, выветривания и дождевых потеков»⁵.

Книга в этот период приобрела настолько широкое распространение, что стала впервые в истории японской культуры транслятором основных общественных изменений. Книга приблизилась к повседневной жизни человека, стала доступной, содержала много полезных советов. Книги собирали и бережно хранили. Так, Ходзё Санэтоки в 1260–1270 годах построил в Канадзава огромную по тем временам библиотеку – Канадзава-бунко, при которой были свои печатня и школа. В этой библиотеке старательно собирались и накапливались старые японские и китайские рукописные и печатные книги. До сих пор в храме Сёмёдзи хранятся книги с печатью этой библиотеки.

Именно в это время зарождается в Японии текстология как наука. Крупнейшим текстологом был Фудзивара Тэйка. Очень показательны написанный им колофон на рукописи «Дневника из Тоса», о котором мы говорили выше. Тогда нас интересовало, как выглядел памятник, согласно достоверному свидетельству Фудзивара Тэйка. Сейчас важно напомнить, что это описание, столь подробное и специальное, было сделано в период Камакура и может быть оценено как убедительное доказательство высокого уровня изучения рукописной книги в это время.

Фудзивара Тэйка разработал метод анализа рукописной книги, основанный на сопоставлении наиболее распространенного списка (руфубон) со всеми другими (ихон).

Необычайно интенсивную деятельность развивали в период Камакура печатни Касуга-хан, возникшие еще в период Хэйан. Печатание священного текста стало осознаться в это время как путь не столько индивидуального спасения, сколько помощи и другим людям. В течение второй половины XIII века печатнями Касуга-хан было издано уже пятьдесят названий книг, да и тиражи некоторых из них стали приближаться к тысяче экземпляров.

В 1299 году был отпечатан один из важнейших классических индийских текстов – «Маха праджня парамита сутра» (Дай ханья-харамитта-кё) – в шестистах томах-маки, представляющих собой книги-гармошки. Тексту сопутствовали иллюстрации. Издания Касуга-хан, как правило, многотомные. Так, «Сутра Лотоса» (1209), изданная священником Канкзём, состоит из нескольких сотен томов-маки. Для издания стомтомной сутры «Йогачария» (Югасидзи-рон), одной из важнейших в буддийской доктрине школы хоссо, которую проповедовал священник монастыря Кофукудзи первой половины XIII века Козэй, собирались пожертвования, что является весьма



金剛般若波羅蜜經開題
今釋斯經多覽略有二趣一顯略二深秘顯略趣者以多名句詮一義理是也深秘者一名句中舍無邊義理是也就初門又二所讀唐梵二國說是梵淺略者又二初就題目釋次就經文釋題額淺略者謂不說可說釋字小丁巳不也十三字詮四名

знаменательным фактом в истории книгопечатания. Козем были напечатаны также «Амида-сутра» и «Сутра Лотоса» в тридцати томах (маки). В отличие от книг Касуга-хан книги печатни Коя-бан считались «роскошными». Благодаря стилизации под старину в целом они мало отличались от рукописных книг-свитков периода Нара и Хэйан. Доски для Коя-бан резали главным образом мастера из Киото, которые славились высоким искусством. Особую славу заслужил мастер Ямато-Дзэнсити. Издания Коя-бан в период Камакура отличает и прекрасная бумага (сорта ториноко). Позднее, в период Муромати, при печатне Коя-бан стали изготавливать собственную бумагу (кояками), которая была, как отмечает Д. Чиббет, по качеству гораздо хуже камакурского сорта ториноко⁶.

Четкость печати, интенсивность тона черной туши и красота текста отличали издания Коя-бан.

В изданиях Коя-бан, как это было и в хэйанских изданиях Касуга-хан, колофоны часто содержат текст, свидетельствующий о вере в спасительную благодать печатания. Деятельность печатни Коя-бан связана с покровительством, которое оказывал ей влиятельный аристократический дом Адаги. Так, Адаги Ясумори был увлечен просветительством, им были созданы при монастырях две школы, что, разумеется, способствовало еще большему оживлению книгопечатания, ибо ученикам нужны были книги. Появился в связи с этим особый тип издания с текстом в форме вопросов и ответов.

В Киото существовали и более мелкие, чем Коя-бан, печатни.

Книги, изданные печатнями Киото времени Камакура, отличались высоким качеством печати. В них не было тяжеловесной многотомности, они обычно печатались в двух – пяти томах. Каллиграфический оригинал для печати создавали прославленные писцы. Так, для издания «Амитаба-сутры» (1204) текст писал известный поэт и каллиграф того времени Фудзивара Корэцукэ.

В печатне, связанной со школой дзёдо, в 1321 году вышла книга «Поучения святого Куродани» (Куродани-сёнин), издание которой явилось значительным событием в истории японского книжного дела. Это первая печатная книга, в которой была употреблена японская слоговая азбука (хирагана).

В литературе постепенно основное место начинают занимать не многотомные величественные сутры, а краткие динамичные поучения (гороку) дзэнских монахов.

В конце XIII века при пяти крупнейших дзэнских монастырях возникает печатня Годзан-бан. «Годзан» – буквально «пять вершин» или «пять монастырей». Книги Годзан-бан практически невозможно отличить от сунских ксилографических книг, и резчиками здесь чаще всего были китайцы. В изданиях Годзан-бан редко встречаются свитки: сутры складываются «гармошкой», а дзэнские поучения чаще брошюруются тетрадями.

В монастыре Тэнрюдзи в 1246 году на основе китайского опыта была отпечатана первая дошедшая до нас японская печатная книга с иллюстрациями, отпечатанными с досок вместе с текстом. Называлась она «Описание и изображение шести предметов, необходимых буддийскому монаху» (Бику року-моцу дзу). По характеру и эта книга близка к сунским образцам.

Появление иллюстраций в печатной книге-блоке в Японии, как и в европейской книге, было переломным моментом в ее истории. Осознание значимости каждой страницы книги, ее связи с предыдущей и последующей, сложение эстетики разворота как основного элемента в структуре книги, определяющего ее облик, предстают в истории книжного искусства как следующий, качественно новый этап.

Расцвету деятельности Годзан-бан способствовало и возникновение особого направления в литературе, которое получило название «литературы пяти монастырей». Оно было отмечено китайским влиянием и приверженностью к учению дзэн. Лишь в 1333 году в печатне Годзан-бан будет впервые издан небуддийский текст. Необычайной активностью в книгопечатании отличался настоятель Сюоку Мёха в монастыре Сёнокудзи. Он занимался главным образом переизданием китайских сунских книг, но напечатал в Годзан-бан также «Жизнь и поучения монаха Мусо», основателя одного из крупнейших дзэнских храмов Ринсэндзи.

В Годзан-бан были изданы и другие важнейшие дзэнские тексты,

в том числе «Сутра о Каннон...» (Сугёроку) в 20 томах-маки, в которой изложена суть учения дзэн, и известный сборник житийных историй «О светильнике и свете» (Цзиндэ чуаньдэн лу), составленный Дао Юанем (XII век).

Как отмечалось выше, появление нового сословия, самураев, способствовало относительной демократизации культуры. Наряду с крупными городами и в провинции начали складываться центры духовной жизни – в доме воина, во дворце феодала. Именно в этот период книгопечатание начинает выходить за пределы монастырей и храмов, продвигается далеко в провинции. Начинают появляться частные печатни и книжные лавки, то есть делаются первые шаги к развитию книгоиздательского дела в современном смысле слова.

Следующий этап в истории японской книги связан с началом эпохи второго сёгуната – Асикага, пришедших к власти после междоусобной войны, длившейся четыре года. С 1392 года период Асикага получил еще одно наименование – период Муромати, по названию новой столицы – Муромати, расположенной около Киото. Если в период Камакура столица (Киото) была центром аристократической культуры, а нарождающаяся культура самураев была сосредоточена в Камакура, то в период Муромати в Киото складывается целостная культура, вобравшая в себя и придворную, и самурайскую. Вторая уже мало отличается от первой, так как самураи, служа крупным феодалам даймё, усваивали их художественные пристрастия.

Еще до возникновения культурного центра в Муромати при сёгуне Асикага Ёсимицу (1368–1394) появляется новый культурный центр на его вилле Китаёма на окраине Киото. Здесь ставятся спектакли театра Но, выступают поэты, принадлежащие к школе «Пяти монастырей», рождается новая форма стиха (рэнга), создаются свитки монохромной живописи тушью (суйбокуга).

Как и в предыдущий период, в культуре периода Асикага (Муромати) сосуществуют две тенденции. Все более заметную роль в культуре, начинают играть дзэнские постулаты. В XV–XVI веках она приобретает новые, по сравнению с культурой периода Камакура, черты, становится более разветвленной и сложной, разрабатывает свой специфический художественный язык. Одновременно с этой линией в культуре периода Муромати заявляет о себе традиция национального искусства – возрождаются с новой силой принципы старого японского искусства ямато-э.

В контексте названных двух линий развивается в это время и книжное искусство. В первые десятилетия правления Асикага книга пребывает еще в сложившихся камакурских формах, но уже в начале XV столетия в ней начинают сказываться иные черты, порожденные новыми вкусами, новой культурной средой.

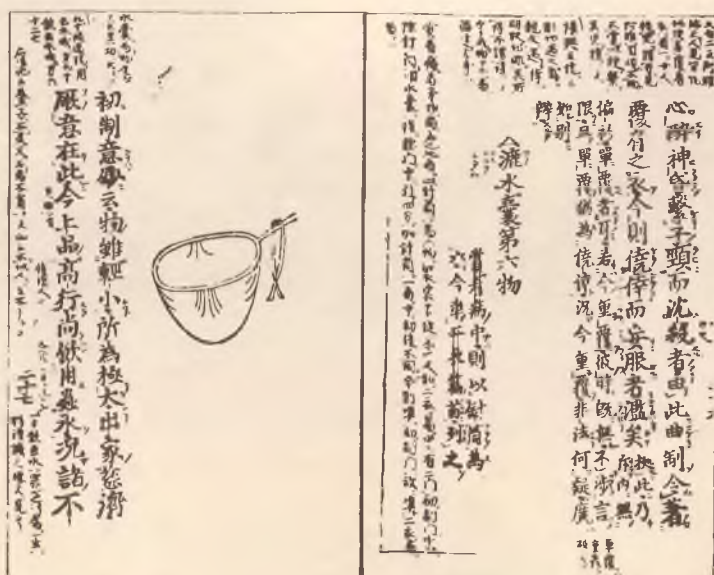
Новые сёгуны дома Асикага начинают активно покровительствовать книгопечатанию, но поначалу, как и в прежние времена,



правители это делали с душеспасительными целями; поэтому по их повелению издавалась в основном буддийская литература, большей частью дидактического характера. Как знак причастности к этому богоугодному делу они ставили на книги свою фамильную печать.

Важной особенностью книгопечатания XV–XVI веков было то, что оно, проникая в провинцию, распространялось практически по всей Японии. Этому способствовал и рост городов как культурных центров, и общий рост численности городского населения. Так, в городе Сакай были переизданы по китайскому оригиналу «Беседы и суждения» (Лунь юй) Конфуция, а также напечатано руководство о четырех стилях китайской каллиграфии (Синтай сэбун сёхо), в Ямато издается «Сутра Лотоса», в Исэ – «Маха праджня парамита сутра». В районе Кюсю огромную роль в книгопечатании сыграл монах Кэян Гэндзю, который издал одно из основных конфуцианских сочинений – «Великое учение» (Дасюэ).

Наивысшего расцвета в это время достигает дзэнская литература «Пяти монастырей». Необычайную активность развивает и печатня Годзан-бан. Ее деятельность знаменует один из важнейших этапов в развитии книжного дела в Японии. В период Камакура издания Годзан-бан редко имели иллюстрации, лишь в начале XV века была опубликована книга «Дзюгю дзу» (Десять изображений пастуха с буйволом) с прекрасными иллюстрациями. В десяти изображениях буйвола и мальчика-



пастуха иллюстрировались десять основных заповедей дзэн-буддизма. Гравюры, которые сопровождались короткими пояснениями, были сброшюрованы в тетрадь.

Другая иллюстрированная книга, «История школы юдзу нэмбуцу» (Юдзу нэмбуцу со), печатавшаяся также в Годзан-бан с 1389 по 1414 год, представляет собой два грандиозных свитка из плотной бумаги, длиной по 25 м. В каждом свитке было по двадцать крупных иллюстраций (шириной около 1 м) – черно-белых гравюр, раскрашенных от руки. Издатели стремились воссоздать рукописный оригинал текста XII века, написанного основателем школы юдзу Рёнином.

Эстетикой школы дзэн во многом обусловлено своеобразие культуры этого периода, выраженное разными видами искусства: монохромная живопись, парковое искусство, архитектура, искусство икэбаны и чайная церемония. Под определенным воздействием эстетики дзэн кардинально меняются многие стороны традиционного японского искусства. Эти изменения и сказываются в книжном искусстве, и включают книгу в совершенно иной культурный контекст. Тяга к обобщению, стремление в малом выразить великое, любовь к простой и лаконичной художественной форме, присущие мастерам дзэнского толка, не замедлили сказаться в книжной культуре этого времени.

Знаменательно, что основной архитектурный стиль периода Муромати получил название сёин-дзукури, что буквально означает «помещение с книжной полкой». В рамках этого стиля создавались интерьеры в гражданских строениях, которые воспроизводили во многом монашескую келью, где непременно были ниша-токонома и книжные полки-тана. На полках размещались свитки, часто в украшенных футлярах, и тетради, которые оказывались в определенной среде: рядом стояли цветы в букете, составленном по законам икэбаны, старинная бронза, предметы из керамики. И как страница из книги, воспринимался вывешенный в нише-токонома свиток каллиграфии или живописи.

Архитектоника книжной страницы, особенно рукописной книги, во многом была предопределена влиянием живописи жанра сидзюку. В свитках сидзюку верхняя часть отводилась тексту поучений, внизу же помещалось изображение. Оба элемента – изображение и слово, слитые воедино, – рождали нечто третье, что не было простым дополнением выразительности одного и другого элемента: их нераздельная слитность выступала как особая художественная структура. В этот период, однако, она блистательно проявилась лишь в живописи, а в искусстве книжной страницы она максимально проявит себя позже.

Для культуры Муромати становится характерным смешение стилей, поиски синкретизма художественной формы. Особое пристрастие выказывало это время к культуре периода Нара. Древний архитектурный ансамбль Нара, где главенствовал

монастырь Кофукудзи с пятиярусной пагодой, был обновлен и осознал как символ национального духа. Естественно, и самурайство, следуя вкусам крупных феодалов, обратилось к древней религии синто, поглощавшей в его сознании национальную традицию. Рукописные книги особого типа, получившие впоследствии название «нарсские книги», воплотили эту сторону культуры Муромати.

В этот период складывается и с конца XV века приобретает широкую популярность искусство театра Но. Лаконичное построение театрального пространства, изысканная декорировка задника, акцент на выразительности реквизита, каждой вещи, находящейся на сцене, орнаментальная красочность костюмов и, наконец, осознание художественной значимости жеста и позы – принципы театра Но находят отражение и в книжном искусстве⁷.

Монохромная живопись великого Сэсю оказывает ощутимое влияние на мастеров книги, акцентируя эстетическую ценность сочетания черного и белого, воспитывая тонкое чутье в восприятии многообразия оттенков цвета и фактуры туши и бумаги.

На художественное решение книги повлияло и другое творческое открытие Сэсю. В известном свитке «Ама-но хасидатэ» художник строит панораму. Огромный ландшафт увиден сверху, что позволяет разом осмотреть большое пространство и разглядеть в нем множество деталей. С начала XV века живопись какой-то гранью смыкается с начинающей развиваться географией. В структуре карт из книг по географии, которые выходят в Японии с этого времени, ясно видны «живописные» истоки. В то же время заметно и обратное влияние картографии на построение живописного пространства в свитках, примером чему может служить свиток «Ама-но хасидатэ».

Носителями национальной традиции, которая противостояла господству китаизированной, дзэнской, считали себя представители двух придворных школ живописи – Кано и Тоса. В школе Тоса претворялись принципы живописи ямато-э, создавались традиционные эмакимоно, отличающиеся в это время большой декоративной пышностью. Известным придворным живописцем Тоса Мицунобу создаются расписные складные ширмы, напоминающие увеличенные в размере и поставленные вертикально книги-гармошки. В созданной им ширме «Столица» впервые дается панорама Киото, она представляет собой своеобразный иллюстрированный путеводитель по городу. Книжная форма такого путеводителя в это время также начинает складываться «гармошкой»; эта форма получит широкое распространение спустя столетие.

Другая школа национальной живописи, основанная Кано Масанобу, также удовлетворяла художественные запросы сёгунов и даймё. Декоративной красочностью, драгоценностью золотых фонов, плотными, насыщенными фактурами отмечены произ-





ведения художников этой школы, основные черты которой воплотил в своем творчестве Кано Мотонобу. На искусство книги периода Муромати эта школа живописи не оказала непосредственного влияния, ее воздействие начнет сказываться на книжном искусстве с начала XVII века.

Крупнейшими печатнями в период Муромати оставались Годзанбан и Коя-бан, в которых печатались буддийские тексты.

Лишь в 1364 году там были изданы «Беседы и суждения» Конфуция и китайский букварь (Цянь цзы взнь).

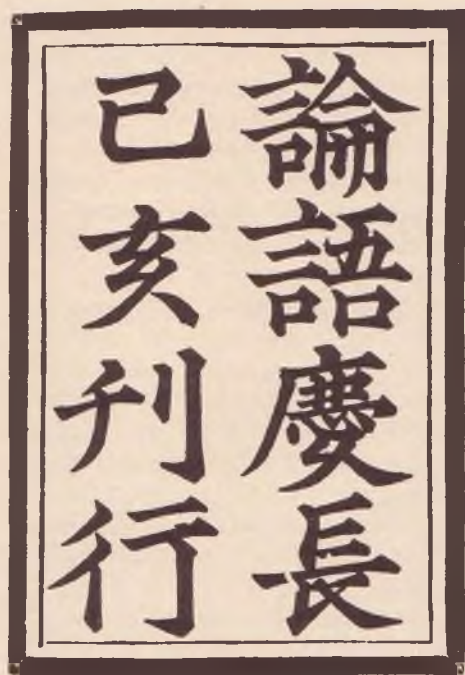
Середина XVI века отмечена в истории японской культуры важными событиями, оказавшими сильнейшее влияние на ее дальнейшее развитие в целом и на развитие книжного искусства в частности. Португальцы Фернандо Мендес Пинту, (в 1543 году) и Франциск Ксавье (в 1549) в качестве миссионеров приезжают в Японию. Они знакомят страну в первую очередь с европейской книгой: христианская литература, труды по математике, медицине, картографии, навигации, астрономии появляются в Японии. В 1570 году порт Нагасаки становится «открытыми воротами» страны.

Книги различных жанров получают все более широкое распространение. Их собирают и хранят. Создаются частные библиотеки. Собиратель Итидзё Канэра создал библиотеку, насчитывающую 700 единиц, в это же время пользовался широкой известностью как знаток книги и библиофил Мацуки Мунэцука. К сожалению, в период смуты, в годы Онин (1467–1477), многие частные библиотеки погибли.

В рукописной книге в традиционных ее формах продолжала существовать японоязычная художественная литература – и проза, и поэзия. В связи с возникновением театра Но стали складываться драматургические тексты – ёкёку (театральные пьесы) и кёгэн (фарсы), которые разыгрывались как интермедии между основными сценами пьесы. Тексты ёкёку имели форму тетрадей, которые тиражировались в этот период еще только рукописным способом.

Важные изменения произошли в японской книжной культуре на рубеже XVI–XVII веков, в период Момояма. Этот относительно небольшой по протяженности отрезок времени отмечен в истории японской книги серьезными новшествами, которые определили необычайный облик культуры Момояма в целом. В истории книги в этот период произошли следующие события: была издана первая японоязычная книга светского содержания; миссионерами-иезуитами впервые в Японии были изданы европейские тексты; Япония познакомилась с европейским типом книги; и, наконец, в период Момояма книги в Японии стали набираться с помощью подвижных литер – деревянных и металлических.

Искусство книги, как и в предыдущий период, развивалось в русле художественных открытий в архитектуре, живописи и декоративно-прикладном искусстве этого времени.



Книгу, ее облик и общественное назначение стал определять совсем иной, чем в предшествующий период, заказчик; он появился в результате нескольких реформ структуры общества, проведенных правителями-сёгунами Ода Нобунага, Тоётоми Хидэёси и Токугава Иэясу. Военные (самураи), крестьяне, горожане (ремесленники и купцы) – каждое из сословий получило свой строгий статус, определяющий его место и роль в общественной иерархии. Ведущая роль отводилась верхушке военного сословия.

Книга в период Момояма пребывала в четко очерченной общественной сфере: к ней обращались в кругу военной самурайской элиты и в купеческой среде. Естественно, в зависимости от того, для кого она создавалась, книга имела весьма различный характер. В этот период были книги, несущие на себе печать новейших, модных веяний и отмеченные признаками прошлого аристократического вкуса, правда, весьма своеобразно преломленного общим художественным стилем периода Момояма.

Исследователи японского искусства этого времени отмечают его двойственность, даже некоторую парадоксальность: в нем сочетается тяга к показной пышности и декоративной насыщенности с представлением о выразительности чистой конструкции.

Существенно отметить, что исторические границы периода Момояма как целостного культурного явления не очень четкие:

我本國地
心念佛心
入世之日
今於此處
授念仏人
後世津土
之祖之人
我佛新刊
今江寺仁
前也
他之自佛心



важные свойства этой культуры начали складываться уже в середине XVI столетия и продолжали развиваться и определять характер книги еще в 1630-е годы. Японские историки культуры отмечали размытый характер временных границ периода Momoyama. Такой характер хронологии культуры Momoyama связан в первую очередь с важнейшим отличительным ее знаком, который во многом определял и особенности книги этого периода. Япония «открыла ворота» для научного и технического, философского и эстетического опыта Европы.

Живой, динамичный контакт с европейской культурой, начавшийся в 1549 году и искусственно прерванный эдиктом 1639 года, определил в значительной степени характер и назначение книги в этот период.

Диалог с Западом повлек за собой ослабление контакта с китайской культурой. Более того, китайская традиция стала осознаться как чуждая, далекая, что резко отличало период Momoyama от предшествующего времени Муромати, когда Япония творчески впитывала опыт классического китайского искусства, и в частности книжного.

Тесные культурные связи в этот период Япония устанавливает с Кореей. В диалоге с Кореей Япония обретает опыт, который плодотворно сказался на книжном искусстве. Так, из Кореи был заимствован способ набора подвижными литерами, однако конец культуры Momoyama в истории книги отмечен тем, что ведущая роль принадлежит традиционной ксилографии.

そら月への思ふもちすわさ道ゆへ小
 見ふさうあふりやあふさうくま。
 せりふさうあふりやあふさうくま。
 いちふさうあふりやあふさうくま。
 むりふさうあふりやあふさうくま。
 飛ぶの空に人なりふさうあふさうくま。
 世に人なりふさうあふさうくま。
 世に人なりふさうあふさうくま。
 世に人なりふさうあふさうくま。



Как и на предыдущих этапах развития, архитектура книги эпохи Момояма во многом близка основным архитектурным принципам этого времени. Эстетический идеал прошлых столетий уходит: теперь преобладает строительство величественных замков, принадлежащих дзёмонам-самураям, владеющим огромными поместьями. Ослепительная белизна высоких замковых башен, золоченые стены с яркой росписью в интерьерах должны были демонстрировать социальную мощь владельца и выражать его вкусы.

Так называемые нарсские книги, рукописные книги с иллюстрациями, сделанными от руки, отличало богатство декора, обилие иллюстраций. Эти книги создавались для пышного замкового интерьера, удовлетворяли эстетическое устремление дзёмона – нового заказчика периода Момояма.

Противоположная тенденция в культуре Момояма нашла отражение в архитектуре павильонов для чайных церемоний. Простота и обнаженность конструкции, сдержанность цветового и фактурного решения интерьера обретали художественную параллель в облике рукописной книги этой поры: быстрые свободные росчерки, простая бумага и линии черной туши образуют тонко организованный ансамбль каждой страницы такой книги, которая оставляет впечатление стихийности и беспорядочности беглой записи для себя.

Классическое «Собрание стихов ста поэтов» было окружено секретностью, как в свое время и «Гэндзи-моноготари». Комментарию к нему писали сёгуны. Но именно в период Момояма в известном смысле был преодолен ореол таинственности вокруг классических текстов. Конфуцианская традиция, которая с периода Хэйан передавалась как тайная и элитарная, была разрушена Фудзивара Сэйка. В 1599 году он разместил китайский оригинал так, чтобы его можно было читать по-японски.

Существенную роль в создании художественного облика книги в этот период сыграл высокий уровень декоративно-прикладного искусства. Приемы цветовой композиции, организации линейного рисунка мастерами, работающими в керамике и фарфоре (который стал производиться в Японии именно с этого времени), в ткачестве, были освоены и претворены мастерами книги. Книжное искусство этого времени наиболее ярко представлено творчеством известного мастера прикладного искусства и каллиграфа Хоннами Козцу, создавшего прекрасные образцы книги.

Социальная основа, на которой развивалось книжное дело в последней четверти XVI и первой четверти XVII века, как мы видим, была весьма многослойной. Соответственно многоликой была и книга этого времени. О многообразии её художественных и технических решений позволяют судить дошедшие до нас экземпляры книг.

В 1592 году из Кореи в дар японскому правителю Гоёдзи был отправлен печатный станок не для практического пользова-

ния, а как диковинка. В следующем, 1593 году правитель Тоётоми Хидэёси привозит оттуда же и подвижной металлический шрифт, после чего сёгуны начинают активно заниматься печатанием книг с помощью подвижного шрифта. В период Муромати было отпечатано около 500 названий книг.

В конце XVI века из Кореи были вывезены также прекрасные образцы книги. Они оказали сильнейшее влияние на искусство книги в Японии, особенно в период Momoya и позднее – в период Эдо. Известно, что в библиотеке сёгуна Токугава Иэясу (в начале XVII века) было около тысячи корейских книг.

Полиграфическое совершенство корейских изданий, особая изысканность и утонченность их оформления стали для японских книжников школой технического и художественного мастерства.

Корейские книги, изданные на корейском языке, хотя и были привезены в неизмеримо меньшем количестве, чем книги на китайском, также привлекли внимание японских мастеров характером графического решения страницы, и особенно выразительностью линейной вязи корейской письменности и прекрасными иллюстрациями. Осваивая этот тип изданий, японские мастера приобрели значительный художественный опыт. Этот тип корейской книги определил характер простых изданий, доступных широкому читателю – горожанину Киото и Осака или позднее Эдо, и тем самым оказал влияние на издания многих жанров отечественной литературы, выходящей на японском языке и пользующейся массовым спросом.

Знак в слоговой корейской и японской азбуке занимает столько же места, сколько и иероглиф, поэтому японцам не составляло большого труда освоить опыт корейских мастеров в приемах сочетания на странице китайских иероглифов и национальной японской письменности. Этот опыт был плодотворен и актуален для японских книжников периода Momoya, так как в начале XVII века они впервые стали издавать произведения собственной литературы на родном языке.

В заключение разговора о значении опыта корейских мастеров книги для японского книгопечатания важно отметить своеобразное соотношение печатной и рукописной книги в Корее в условиях очень раннего, как и в Японии, изобретения книгопечатания. Процесс гравировки требовал гораздо больших издержек, чем затраты на кисти и тушь копииста. Но с другой стороны, выгравированную книгу гораздо проще было репродуцировать в сравнительно большом количестве экземпляров. Кроме того, работа печатника и резчика была намного проще и потому оплачивалась гораздо дешевле, чем труд переписчика. Поэтому искусство копирования, хотя и развивалось медленнее, чем печатание, не утрачивало своего значения. Оба метода – рукописный и печатный – имели свои достоинства и недостатки, и, несмотря на опережающее развитие печати, рукописная книга в Корее просуществовала





очень долго, определяя во многом характер печатной продукции. Это объяснялось, во-первых, тем, что печатные издания были все же дороги, книги высоко ценились как произведения искусства, хранились в особых библиотеках и были мало доступны даже кругу образованных людей. Конечно, существовали и рукописные книги, которые стоили очень дорого, так как были выполнены превосходными мастерами-каллиграфами. И все же рукописная копия была доступнее, так как ее мог сделать каждый сам, что не стоило ничего, кроме затраты времени. Аристократия, презиравшая ремесло, письмо причисляла к чистому искусству, поэтому рукописные книги создавались как бы на досуге и для души. Корейские рукописные книги совершенны по форме, изысканны по цвету бумаги и туши, утонченны по каллиграфии. Они выполнены на бумаге, похожей на бумагу для печатных книг, иногда с обрамлением и вертикальными линиями, делящими текст на колонки. Такого рода линованные страницы подготавливались ксилографическим способом. Брошюровка такая же, как и в печатных изданиях. В каталоге М. Курана значатся две рукописные книги (№ 1886 и № 2634), представляющие собой сутры, переписанные в середине XV века. Текст написан великолепными иероглифами золотой краской на толстой, тонированной синим бумаге. Цветовое сочетание фона и письменного знака на странице было воспринято японскими мастерами и претворено уже в печатной книге.

Первой книгой, набранной в Японии в 1592 году с помощью подвижного деревянного шрифта, был конфуцианский трактат «Книга о сыновнем долге» (Кобун кокё).

В 1597 году по корейскому образцу был создан японский печатный станок и на нем с использованием деревянных литер отпечатан поэтический сборник «Кинсюдан» (Узоры, шитые золотой нитью). В его колофоне написано: «Что же касается иероглифов, то каждый из них был выгравирован на отдельном кусочке дерева. Кусочки эти затем соединены, и с них произведен оттиск на бумаге. Перемещая эти кусочки дерева, можно осуществить печатание разных книг и удовлетворить потребности всех крупнейших книгохранилищ мира. Это открытие было сделано в Корее, и когда император узнал о нем, он приказал воспользоваться им. 21-й год Кэйтё, священник Рэйдзан из монастыря Нандзэндзи»⁸. В 1599 году на этом станке была отпечатана первая часть «Нихонсёки» (Анналов Японии).

Печатное дело становится любимой забавой и прихотью богатых людей. Книги выходят небольшим тиражом (менее ста экземпляров), они предназначаются для подношения в дар, а не для продажи.

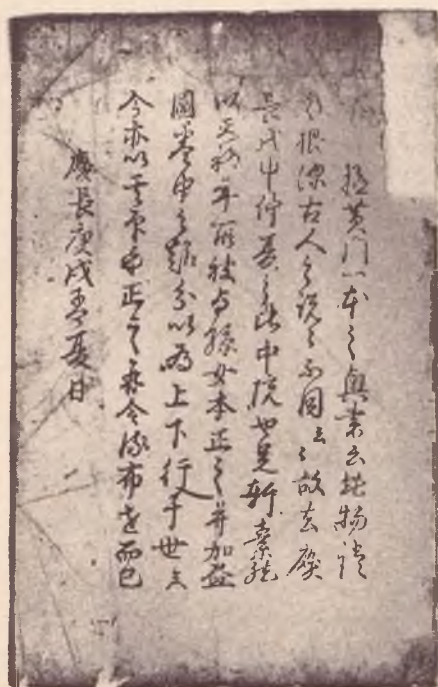
Важную роль в книгопечатании подвижным шрифтом сыграл Токугава Иэясу. Он приказал монаху Канайцу Гэнкицу изготовить 90 тысяч медных литер, производством которых занимался китаец Линь У-чуань. Но только в 1621 году с помощью

этих литер был отпечатан справочник «Коттё рутэн» (Справочник по императорским делам). Книги набирались главным образом с использованием деревянных литер, так как текст, воспроизводимый таким образом, был близок к рукописному, что всегда необычайно ценилось в Японии.

На формировании книгопечатания в период Момояма серьезно сказались и миссионерская деятельность европейцев, которую они вели еще с 1549 года. Итальянец Алессандро Валиньяно в 1590 году привез в Японию печатные станки и наборные кассы с латинскими литерами. В 1590-е годы в Японии стали печататься книги в латинской транскрипции (ромадзи). Так, в 1592 году в латинской графике была выпущена военная эпопея XIV века «Хэйкэ-моногатари». Одними из первых книг, вышедших в японском переводе, но в латинской графике, были «Басни Эзопа» (1593) и «Жизнь Спасителя» (1598).

Сохранилось свыше двадцати книг, напечатанных иностранцами. Однако уже в 1587 году был издан первый приказ о запрещении христианства, а в 1639 году сёгун Токугава Иэмицу издал специальный указ о закрытии страны и начале политики полной изоляции. Был наложен запрет на ввоз и распространение любой европейской литературы.

В последнем десятилетии XVI века японские книжники внесли много нового в историю книги. Так, впервые в Японии в 1591 году купцами города Сакай была издана книга светского,



научного содержания – словарь «Сэцу ёсю» (Японское чтение китайских иероглифов). Затем в 1602 году в типографии Фусюндо врачом и поэтом Исогава Рёаном была выпущена на японском языке в 20 томах «Тайхэйки» (Повесть о великом мире). Типография Фусюндо была объединена с книжной лавкой. В ней по несколько раз переиздавались «Сога-моногари», «Исэ-моногари», «Гэндзи-моногари».

Истинное начало коммерческому книгопечатанию было положено в 1609 году изданием популярной антологии китайской поэзии «Кобун синпо» (Новая сокровищница старой литературы).

Определяющую роль в книжном искусстве позднего периода Момояма с начала XVII века играла печатня Сага-бон. Сага – название места в окрестностях Киото, где размещалась печатня богатого киотского купца Суминокура Соана. В его печатне применялся подвижной деревянный шрифт, огромное значение придавалось художественному оформлению книг, в частности книжной иллюстрации. В этой мастерской был выработан особый стиль книги. Создателем его был прославленный каллиграф и мастер декоративно-прикладного искусства Хоннами Козцу. Он стремился возродить в печатной книге совершенство и красоту классической книги-свитка с иллюстрациями (эмакимоно) периода Хэйан, в которой каллиграфия – не объяснение картины, а живопись – не иллюстрация текста, а особый образный строй, в котором изображение и слово предстают в неразрывном единстве.

Эта печатня находилась в исключительном положении, так как Козцу покровительствовал сам сёгун Токугава Иэясу, который подарил мастеру участок земли в пригороде Киото, где Козцу организовал городок искусств, поселив там художников.

В Сага-бон издавались тексты буддийского канона с иллюстрациями, тогда как в период Момояма в других издательствах иллюстрирование буддийских текстов было довольно бедным. Но основное внимание в печатне было обращено на печатание классической японской литературы: пьес для театра Но и, особенно, светской прозы.

Каждая книга, созданная по рисункам Козцу и выполненная гравёрами в печатне Сага-бон, представляет собой решенную особым образом по законам декоративности вещь, которую можно рассматривать как произведение искусства.

Книги в Сага-бон печатались на особой бумаге, в состав которой входила слюда (уммо), что придавало ей шелковистость. Нередко фоном для текста служила серебряная или золотая бумага, украшенная нанесенным с помощью трафарета изображением кроны дерева или нескольких деревьев, плывущих облаков, которые казались случайно разлившимися цветами или чисто белыми пятнами. Иероглифический текст ложился легкой вязью каллиграфии прямо по изображению, словно игнорируя его и одновременно сливаясь с ним.

Признанным шедевром японского книжного искусства в целом, и периода Момояма в частности, является наряду с эмакимоно

«Э-Инга-кё» и «Гэндзи-моноготари» изданная в Сага-бон в 1608 году классическая повесть X века «Исэ-моноготари». К началу XVII века этот текст существовал во многих списках, несколько раз эта повесть и печаталась. В Ленинградском отделении Института востоковедения Академии наук СССР (ЛОИВАН СССР) (С – 276) хранится ксилографическая книга 1597 года «Кацугисё» (Выборка правдоподобных сведений об «Исэ-моноготари») крупного литератора того времени Хосокава Юсая – прекрасный образец искусства периода Момояма. Но подлинное книжное воплощение «Исэ-моноготари» получила в издании Сага-бон, текст которого был набран с помощью подвижного деревянного шрифта и содержал сорок девять полосных иллюстраций. Иероглифы для наборного шрифта были написаны самим Коэцу.

Светский характер повествования «Исэ-моноготари» о жизни поэта Аривару Нарихира оказался чрезвычайно созвучным вкусам женщин, «именно к ним было адресовано издание», отмечает Л. Гаек⁹. В иллюстрациях Коэцу опирается на несколько традиций: на искусство эмакимоно периода Хэйан, на живопись школы Тоса и на китайскую книжную иллюстрацию, но все они преображены творческим гением Коэцу.

Страницы из поэтической антологии «Синкокинсю» (Новое собрание песен), также изданной в Сага-бон около 1600 года, дают яркое представление о пышности и вместе с тем изысканности этого типа изданий. На тонированной золотистой охрой бумаге свободно разбросана каллиграфическая вязь стихотворных строк, иллюстрации же к стихам – пейзажные или изображающие влюбленных – помещены на разворотах нарисованных вееров, расположенных между блоками стихотворного текста. Выразительность этой страницы построена на соотношении легких, зыбких вертикалей текста и расположенных по горизонтали иллюстраций. Очертания развернутого веера образуют единство с закругленными формами знаков каны.

Всего в Сага-бон было напечатано 13 книг, причем более половины их было переиздано (некоторые по пятьдесят раз)¹⁰. Книгопечатня просуществовала всего 15 лет, до 1620 года.

Значимость шедевров книжного искусства, созданных в Сага-бон, в истории японской культуры переросла рамки собственно истории книги. Издания Сага-бон положили начало важнейшему идеологическому направлению в культуре следующего исторического периода – в культуре Эдо. Новые идейные воззрения, возникшие в XVII веке как знак протеста против господствующей конфуцианской идеологии, которую поддерживало военно-феодальное правительство, обрели форму кокугаку (национальной науки), то есть защиты традиционной национальной культуры. Как цельное течение кокугаку оформилось лишь к концу XVII века, но истоки и начатки его можно видеть в период Муромати, в частности, по справедливому суждению В. С. Гривнина, в деятельности Сага-бон¹¹.

**Книга
периода
Эдо
(1614–1868)**



Формальные границы периода Эдо определяются датой утверждения сёгуна рода Токугава (1614) и временем свержения токугавского режима в результате победы, одержанной сторонниками переворота Мэйдзи (1868). Реальная власть в этот период принадлежала верховному военачальнику (сёгуну) и военно-феодальному правительству (бакуфу), которые избрали местом пребывания новую столицу — Эдо (современный Токио), тогда как император, номинальный правитель, оставался в прежней столице — городе Киото. Наряду с названными городами в XVII веке приобретает значительное влияние на культурную жизнь страны и город Осака, крупный торговый центр. Киото и Осака, называемые часто вместе Камигата, оставались до середины XVIII века, в ранний период Эдо, ведущими центрами книжного дела, в Эдо же поначалу появлялись преимущественно переиздания. В ранний период основными заказчиками были по-прежнему самураи, и только к середине XVIII столетия окончательно возобладали вкус горожан.

Характер книжного искусства в течение этих двух с лишним столетий был предопределен рядом кардинальных изменений в жизни страны и культуре. Книга стала существенной частью жизни города, она впитала в себя эту жизнь и стала самым ярким знаком неповторимого бытия горожан.

Книга теснейшим образом была связана с важнейшими идеологическими и научными исканиями. Ее облик складывался под воздействием и «западников», и «почвенников», в ней появляются, например, черты, общие с голландскими изданиями. Этот процесс был сходен с формированием в это время особого стиля поэзии, которая получила название оранда-рю (поэзия голландского стиля). Один из поэтов писал:

*«Не голландские ли
Вытянулись письма? —
В небе строй гусей»¹.*

И вместе с тем в Эдо предпринимаются ксилографированные воспроизведения старинных книг-свитков (эмакимоно) XII—XIV веков.

Книга как художественное целое теснейшим образом связана в этот период с быстро сменяющимися друг друга литературными жанрами. К созданию книги как произведения особого искусства обращаются крупнейшие художники, книжная иллюстрация в печатной ксилографической книге выходит на уровень большого искусства, соответствующего эстетическим требованиям новой эпохи.

По сравнению с предыдущим тысячелетием этот период в развитии японской книги — эпоха Эдо — предстает как книжный взрыв. Издания периода Эдо очень многочисленны и многообразны. Радикально меняется все в этой сфере культуры, книжное дело теперь характеризуют стремительный темп рождения книг, невероятное количество изданий различных жанров, большие тиражи книг и необычайная, по сравнению с прошлым, широта их распространения по стране.



В истории книги XVII – 1-й половины XIX века можно, пожалуй, выделить два основных этапа: ранний (XVII век – 1-я половина XVIII века) и поздний (2-я половина XVIII – 1-я половина XIX века). Ранний этап в свою очередь членится на начальный период (1620–1680) и развитой (1682–1750).

Начальный период характеризуется связанностью с традицией книжной культуры периода Момояма: книга в основном адресована самураям; выпускаются издания, набранные с помощью подвижных литер; господствует литература кана-дзоси, которая включала в себя прозу многих жанров, написанную японской слоговой азбукой (кана).

Развитой период открывается выходом в свет в 1682 году знаменитой повести Ихара Сайкаку «Мужчина, непревзойденный в сладострастии», положившей начало литературе нового типа – укиё-дзоси (букв. «повести об изменчивом мире»). Этот этап охватывает расцвет городской культуры, книга предназначена для нового типа людей – главным образом купцов и мелкопоместного дворянства, которое, разоряясь, перемещалось в город, пополняя средний слой горожан. Они-то и были основными посетителями «веселых кварталов» и театра Кабуки.

Начало позднего этапа связано с открытием многоцветной печати, с появлением новых литературных жанров, преобразивших облик книги, с творчеством нескольких выдающихся мастеров книжной графики.

На каждом этапе развития книжного искусства в период Эдо книга имеет свой неповторимый облик, но в ней сохраняются и фундаментальные свойства, которые делают ее эдоской книгой в целом. По-видимому, это объясняется тем, что среди всего многообразия течений в культуре эпохи Эдо характер этой культуры предначертала одна определяющая концепция. До XVII века, когда книга становится неотъемлемой и существенной частью городской культуры, она пребывала в ритуализированной жизни монастырей и дворцов. Тогда графически зафиксированный текст был лишь «зацепкой для памяти». Восприятие книги в культуре ритуализованного типа, то есть predetermined канон, основано на «предварительном знании текста», отмечает Ю. М. Лотман². Основная информация пребывает вне текста, который выступает в роли возбудителя этой информации. Для глубокого понимания текста требуется созерцание страницы книги, которая способствует «самоорганизации воспринимающей личности»³ и пробуждению в памяти необходимых для такого понимания аллюзий и ассоциаций.

Принципиальное отличие книги периода Эдо от более ранних образцов в том, что она перестала быть только средством, стимулирующим самопостижение читателя, и содержала главным образом информацию о внешнем мире. Поэтому важно описать не только структуру книги, но и ее функцию. Рациональное и стихийное начала в ней находятся в единстве, а восприятие ее многообразно, порой неожиданно. Так, например, простой путеводитель мог стать книгой, предначертывающей всю жизнь человека. Задача, поставленная художником книги, определяющая ее назначение, может вылиться в решение, противоположное его замыслу.

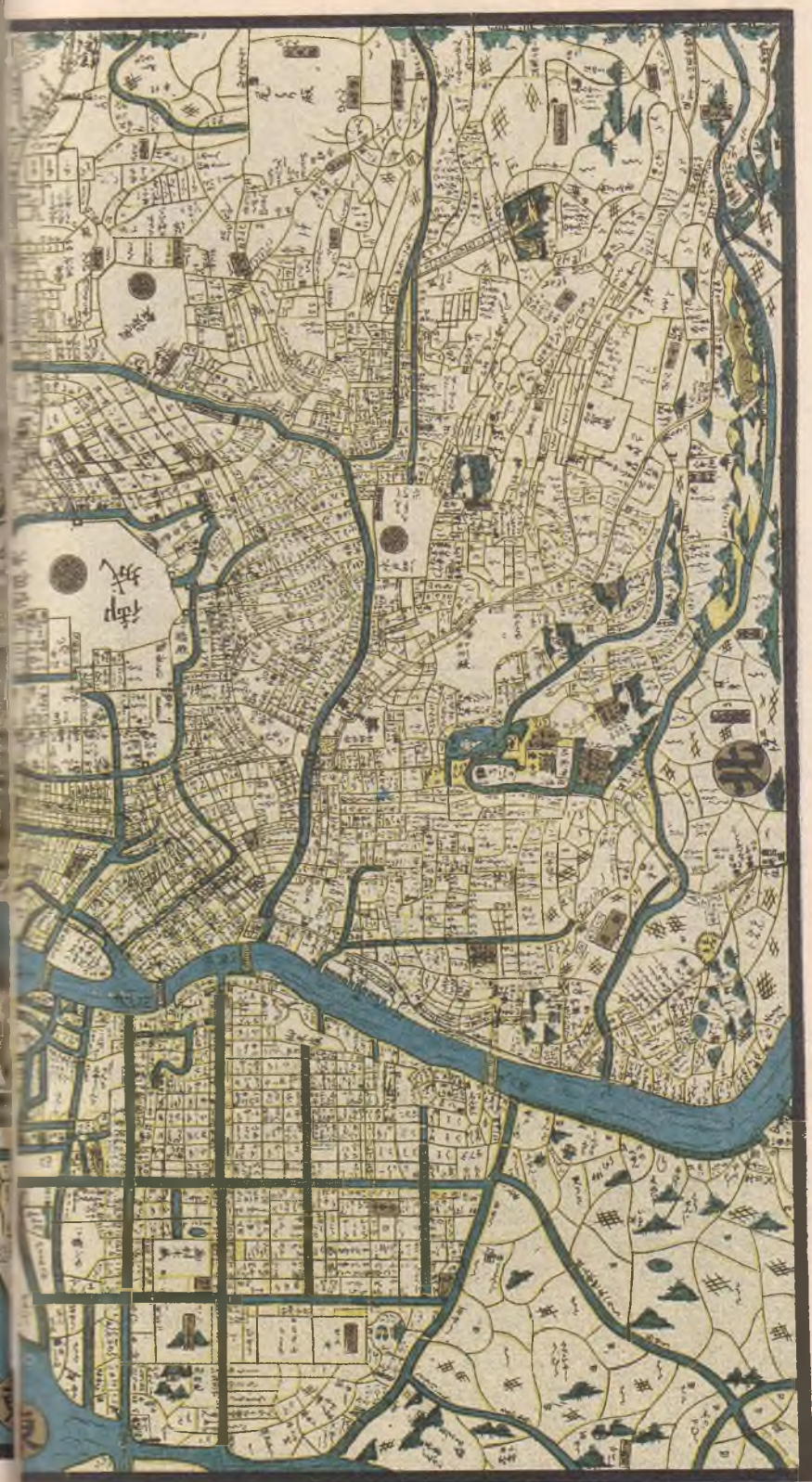
Исток своеобразия культуры Эдо в целом, и художественного образа книги в частности, — в особом мироощущении людей того времени, которое вошло в историю под наименованием «укиё» (букв. «изменчивый мир»).

Понятие «укиё» — термин, который существовал в японском буддизме уже тысячелетие, но только в начале XVII века приобрел универсальную значимость. Он осознавался теперь как «быстротекущий мир наслаждений» и вместе с тем нередко понимался и как «мир скорби». Интерпретация понятия «укиё» в научной литературе различна: оно и трактуется в строгом философско-буддийском смысле («изменчивый мир»), и предстает как гедонизм, печально-веселое видение мира. Существуют и крайние точки зрения, согласно которым укиё — это прославление похоти, поскольку мастера школы укиё стремились изображать только любовные сцены. Некоторые ученые считают, что укиё является просто синонимом понятия «ямато-э» (японское искусство).

Понятие «укиё-э» (культура укиё) стало универсальным, в его рамках развивались литература и изобразительное искусство. С особой яркостью этические и эстетические принципы укиё-э

This is a detailed historical map of Edo (modern Tokyo) from a 17th-century Japanese woodblock print. The map shows the city's layout, including the Edo River, the bay, and various districts. A large circular seal is visible in the upper right corner.

卷之四





получили воплощение в театре Кабуки и графике, в частности в книжной графике.

В ней отразился эстетический идеал горожанина этой переходной эпохи упадка феодальной системы и подспудного вызревания новых экономических отношений. Поэтому и мир в целом ощущался как нечто неустойчивое, бренное и изменчивое. Острое чувство недолговечности бытия, иллюзорности всех ценностей естественно перерастало в стремление насладиться мигем жизни, ее малыми, преходящими радостями.

Город, а не дворец и монастырь, как это было ранее, определял теперь характер культуры, и в первую очередь, конечно, особенности книжного искусства. Расширяется круг читателей, потребителей книги, так как наряду с монастырскими возникают и частные школы. Расширяется и круг чтения, все большее распространение получает светская литература. Ведущим искусством становится станковая и книжная графика, она проникает в быт, воспитывает и определяет вкус горожан.

Главными культурными центрами в городе были театр и так называемые веселые кварталы. Актер и куртизанка, чье назначение – создавать иллюзии, воплощают в определенной мере дух времени, суть культуры укиё. В каком-то смысле и вся жизнь виделась части молодых горожан как театральное действие, отсюда и театральность языка искусства воспринималась как наиболее естественная и адекватная времени.





Начатки культуры укиё относятся к рубежу XVI–XVII веков. Родоначальником искусства укиё-э считается Иваса Матабэй, который вышел, как и прославленный Коэцу, из школы Тоса. Однако сферой его искусства стала современность, поэтому его стали называть Укиё Иваса Матабэй – «Матабэй (певец) бренного мира».

В начале XVII века открывается несколько крупных печатен, которые предпринимают издания японоязычной литературы кана-дзоси. Этой литературе еще была присуща архаичность, в ней господствовали героические сказы, классические новеллы с сюжетами, заимствованными из конфуцианских или буддийских текстов. Но все больше стало появляться сочинений, рассказывающих о путешествиях, празднествах, знаменитых местах. Это были предтечи путеводителей, столь популярного жанра в развитой культуре укиё-э. Особой популярностью пользовался путеводитель Асай Рёи «Достопримечательности Токайдо» (Токайдо мэйсёки), вышедший в свет в 1659 году.

В начале XVII века пробудился огромный интерес к описаниям путешествий. Стали появляться путеводители, в которых наряду со сведениями о том, где удобно остановиться на ночлег, сообщались факты из истории описываемой местности, приводились поэтические строки. Параллельно в поэтической среде все большую силу приобретает идеал странничества, реального и воображаемого, в дзэнском духе. Вопло-

щением этого идеала была жизнь и поэзия Мацуо Басё. Он писал о себе:

*«Странник! – это слово
станет именем моим...»*

Сборник своих сочинений он назвал «Рукопись из дорожного мешка» (Ои-но кобуми), тем самым выразив свое отношение к тексту, то есть превратив его из священной реликвии, некогда сохранявшейся в драгоценных футлярах, в простые записи на бумажках, которые странник носит с собой в дорожном мешке. Широко распространённой метафорой истинного бытия человека этого времени, несомого потоком жизни, становится пустая тыква-горлянка, легкая, как поплавок, покачивающийся на воде.

Издания произведений кана-дзоси становятся все более декоративными – такие, например, как «Сказания о доме Миура» (Миура-моногатари, 1657), «Правда придворного этикета женщин» (Онна сёрэй сю, 1660). В иллюстрациях с изображением жанровых сцен или исторических событий все большее место начинают занимать архитектурные элементы и пейзажи. Каждый лист находится в тесной связи с блоком книги: художники стремятся выявить общую стилистическую структуру каллиграфического образа и иллюстрации. Линии становятся более тонкими и изящными. Хотя в целом иллюстрация еще пребывает в традициях эмакимоно, она уже не воспринимается как репродукция живописного свитка, а начинает строиться по принципу книжной графики. Динамика пятен и линий в их свободном сочетании уравновешена спокойной структурой текста. Композиция строится по вертикали, в соответствии с пропорциями книжной полосы. Особенно ясно выразила это направление в графическом искусстве книга Никагава Киуна «Дети Киото» (Кё варабэ), вышедшая в типографии Ямамори Рикубэя в 1658 году. В ней содержатся 82 иллюстрации неизвестного художника, в основном жанрового характера, в которых органично соединились лучшие декоративные традиции школы Кано и китайской гравюры, но, преобразованные рукой японского мастера, они явили черты нового художественного стиля – стиля укиё-э.

В этом же издательстве печатались книги о женщинах «веселых кварталов», которые получили специальное название – Ёсивара-бон (Ёсивара – название знаменитого «веселого квартала» в Эдо). Для этих книг характерны откровенный эротизм и натурализм в описании сцен и деталей быта. Сёгуны Токугава ввели строгую цензуру на этот тип литературы, но ее продолжали издавать, и она пользовалась большим спросом. Общая тенденция к секуляризации культуры периода Эдо получила наиболее яркое выражение в книгоиздании Кана-бон и Ёсивара-бон, решительно разделившем светскую и монастырскую литературы. Именно в это время начинается отделение типографии от книжной лавки, так как книжный рынок очень расширился.







В течение XVII века продолжают набирать книги с помощью подвижных литер, издаваемые под непосредственным руководством и покровительством сёгунов. За это время было издано около 800 названий книг. Прекрасные «дорогие» издания классической японской литературы, особенно «Исэ-моноготари», оформлялись с такой же декоративной щедростью, какая отличала живописные композиции на этот сюжет крупнейших мастеров этого времени – Сотацу и Корина.

В печатне Суруга-бон, где работали с металлическим шрифтом, издавалась главным образом буддийская литература. «Трипитаку» принимались печатать несколько раз, но лишь священнику Тэнкай в монастыре Канъэйдзи при поддержке сёгуна Токугава удалось осуществить это издание за 12 лет (1637–1648). Это издание «Трипитаки» состояло из 665 маки. Позже, в 1669–1680 годах, она была издана ксилографическим способом.

Для развития книжного искусства в XVII веке немало потрудились печатни, которые специализировались на издании книг по естественным наукам. Высокими полиграфическими качествами выделялись книги по медицине и фармакологии печатни Хуан-бан. Большого формата, с хорошими иллюстрациями, они отличались высокой культурой печати, строгой конструктивной формой книги в целом.

После указов Токугава Иэмицу от 1633, 1637 и 1639 годов об изоляции Японии лишь традиционная ксилографическая

とき二世相といふ書は展朝表天相
 の基述なりと名の後明如の石峰
 散人重撰して其後十九年刊行せ
 こきで漢書二世相といふこの書のま
 衣人く生きた年生き月生き日及び
 時刻までを記して立派に配面 相生相
 射の理を記して吉凶を示しうるあれ
 とも天下の後兆とてくく驚くや
 ありもの十に二ふた代りてあ
 といふ士を子用するは解一といふも
 凡そ易を記して吉凶悔吝を述べむ
 ときこの書もまた易を人として
 長年小紙といふ且その方のうなる
 の一編この方の分とされば守る所
 ともて生涯世計にかなう
 ○子の年に生る人守るべき観
 考なり前生ふていふ帝の年子死年
 の食糧量より向米二石と根子
 愛用とけりて今世へせりあせ小

水女木男	金女木男	土女木男	木女木男	火女木男
------	------	------	------	------

[illegible]

книга получает право на жизнь. Ксилография воспринималась как национальное достояние, что усиливало ее общественную роль, включало в общее русло движения за национальную культуру. Ксилографический способ оказался более эффективным, чем печатание наборным шрифтом: доска, как и современные матрицы, была удобна при переизданиях. Гравюра и текст в эти годы играют практически равные роли в книге, но нередко основная роль отводится иллюстрации, выполненной в технике ксилографии.

Техника печати была уже столь совершенной, что позволяла воспроизводить книги-свитки типа эмакимоно, которые раньше писались от руки; они печатались на желтой бумаге сорта ториноко, при печати текста оставлялось место, куда вклеивались иллюстрации. Около 1625 года гравюры в книгах стали подкрашивать киноварью (тан) и зеленой краской, получаемой из окиси меди (рокусю). Такие книги получили название танроку-бон. Позже стали добавлять голубой, затем желтый (охра) и розовато-лиловый тона. Книги с иллюстрациями разнообразной подкраски назывались «раскрашенные книги» (эдори-бон). В 1644 году впервые была издана книга в три цвета (красный, черный и синий), но метод цветной ксилографической печати был подробно разработан лишь спустя столетие.

К середине века киотская аристократия, стремившаяся сохранить «старую» книгу, все больше отходит на второй план; дорогостоящие издания, которые набирались с помощью деревянного или металлического подвижного шрифта – всего за полвека было издано 500 названий книг – становятся редкостью, и вскоре их совсем перестают выпускать. На первый план выходит новый заказчик – средний горожанин, его вкусы способствуют рождению все новых и новых форм в литературе и в книжном искусстве. Культурная жизнь теперь централизуется в Осака, наиболее экономически развитом городе, и в Эдо, где находится правительство сёгуна.

Поэзия, прежде всего хайку, стихи Мацуо Басё, пьесы для кукольного театра (дзёрури), фарсы (кёгэн) для театров Но и Кабуки печатались поначалу в Киото, а с 1650-х годов оживленно переиздаются в Эдо.

По традиции поэзия еще довольно широко распространяется и в списках; пьесы же, особенно дзёрури, печатаются в Киото и Эдо; они обычно богато иллюстрированы. Вначале это были сборники пьес, которые исполнял известный актер Саката Кимпира, поэтому эти издания получили название кимпира-бон. Они печатались в виде небольших книжечек, обычно по две, и помещались в футляр.

Поклонение слову, традиционное в кукольном театре дзёрури, сохраняется до сих пор. Значение авторского текста было велико и в театре Кабуки. В 1680 году в театральной программе впервые было упомянуто имя автора пьесы. Начали издаваться небольшие иллюстрированные книжечки-либретто, в



которых содержались краткие сведения об актерах. Первая такая книжка, «Рассказы об актерах» (Якуся ронго), вышла в 1685 году.

Молодой эдосец теперь становится носителем идеалов времени. В искусстве этот новый герой выступает в облике воина, поэта, аристократа. Идеалы укиё, формы культуры укиё-э – графика, поэзия, театр Кабуки – приобретают к 80-м годам XVII столетия все большее, практически всеобъемлющее значение.

В литературе все большее распространение получают рассказы из повседневной жизни, так называемые укиё-дзоси. Начало этой новой по типу литературы положило сочинение Ихара Сайкаку «Мужчина, непревзойденный в сладострастии», которое увидело свет в 1682 году. Оно было издано в восьми книгах в типографии книгоиздателя-любителя Аротэя Кобэя в Осака. Первое издание, выпущенное тиражом в тысячу экземпляров, разошлось полностью, что по масштабам того времени можно считать блестящим успехом (обычный тираж был 300–500 экземпляров). Об успехе говорит также и то обстоятельство, что в Эдо спустя шесть лет это сочинение Сайкаку вышло с иллюстрациями крупнейшего гравера XVII века Хисикава Моронобу. Иллюстрации к этим изданиям стали источником опыта и вдохновения для прославленных мастеров книжной графики XVIII века.

Художественное достоинство книги все больше начинает определяться мастерством художника-иллюстратора. Этот переворот в истории искусства книги был связан прежде всего с деятельностью Хисикава Моронобу. Он перенес в ксилографию изящество и красоту линий, свойственных классической японской живописи. Художник иллюстрирует много книг, его привлекают книги о театре, театральные программы. Он создает новый тип книги-альбома (гафу), в котором иллюстрации даются почти без текста и галантные сцены «читаются» как повесть.

Горизонтальный формат, в котором работал Моронобу, усиливал повествовательное начало в его гравюрах-иллюстрациях и соответствовал формату книжного разворота. Изображение обычно окружалось рамкой, отделяющей его от небольшого пояснительного текста.

Моронобу не подписывал своих работ, которые он создавал для иллюстрирования книг. Хотя он и положил начало широкому применению этого искусства, однако он еще осознал эту работу как вспомогательную. Моронобу сделал иллюстрацию важнейшей частью книги, освободив ее от роли приложения, которую она нередко играла ранее.

Впервые в книгах, иллюстрируемых Моронобу, появились как самостоятельные темы эпизоды из жизни кварталов Ёсивара, выступления актеров театра Кабуки.

В большом книжном развороте воссоздается атмосфера театра – зрители и актеры связаны воедино. Простым линейным ри-





сунком, ритмом чередования плоскостей Моронобу воссоздает атмосферу праздничного оживления жизни театра. В иллюстрациях этого художника много сходного с композицией, свойственной рассказу, в них словно присутствует временная протяженность, присущая классическому японскому искусству (ямато-э).

Моронобу иллюстрировал произведения литературы типа моногатари, находясь, как и другие мастера этой эпохи, еще во власти традиций искусства эмакимоно. Так, в 1663 году художником были созданы гравюры-иллюстрации к классическому роману-хронике «История о доме Сога» (Сога-моногатари).

Перелом в его искусстве наступил в конце 60-х годов XVII века.

До этого времени книги с его иллюстрациями печатались в основном в Киото, теперь же центр книгопечатания переместился в Эдо, где все больше публикуется иллюстрированных книг. Однако в Киото еще продолжали работать значительные мастера книжного искусства, такие, как Хинай Рёхо и Ёсида Хамбэй. Моронобу также работал сначала в Киото и находился под сильным влиянием искусства этих мастеров. Особенно большую роль в творческом становлении художника сыграли иллюстрации, созданные Хинай Рёхо к «Гэндзи-моногатари» (1661).

Перебравшись в конце 1660-х годов в Эдо, Моронобу решительно отстраняется от несколько архаичных приемов иллюстрирования киотской школы, обращается к изображению совре-

менности и быстро становится ведущим мастером книжной иллюстрации в столице.

Новаторство творчества Моронобу в книжной графике сказалось и в том, что он одним из первых выразил социальную неустойчивость жизни токугавской Японии, ее «театральность».

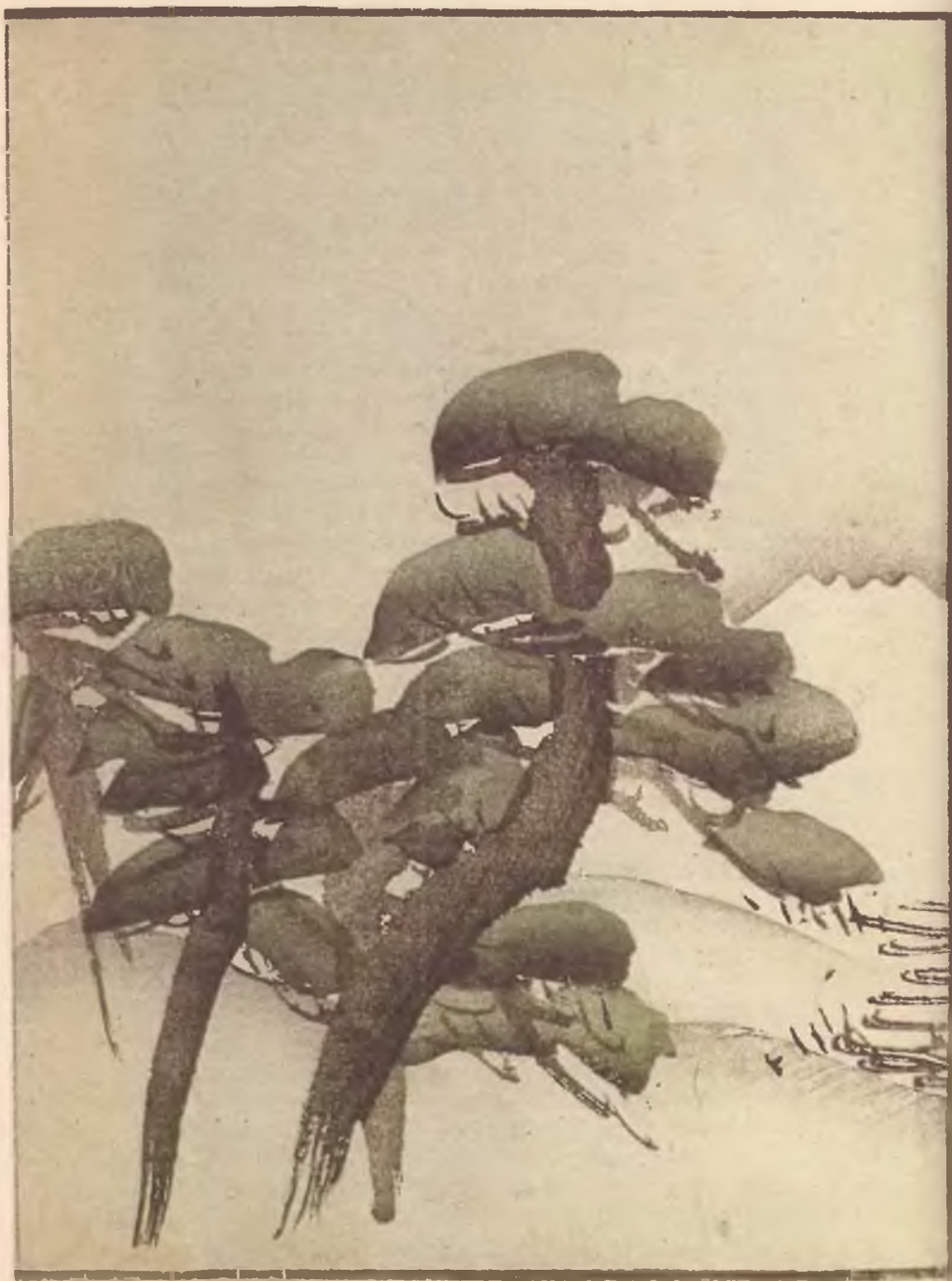
Естественно, поэтому его интересовала жизнь женщин «веселых кварталов». Их изысканное, «театрализованное» бытие в кругу подруг, наедине с мужчиной, в интерьере или на природе предстает со страниц книг, созданных Моронобу, в тонком линейном рисунке, в мягких цветовых отношениях.

В своих поздних работах 1680–1690-х годов мастер избавляется от описательности. Выразительность страницы книги он видит в линейном рисунке, в его особой ритмике, в гармонии цветовых пятен. Фигуры в его иллюстрациях располагаются на чистой поверхности листа, занимая почти всю его плоскость.

В искусстве продолжают сосуществовать две тенденции: одна тяготеет к средневековой традиции, к старому искусству, ищет героя и идеалы в прошлом, другая связана с поисками новых, ранее не существовавших форм. Одной из них стало стремление горожанина к самопознанию и проявлению себя как личности. Однако недостаточное развитие индивидуального самосознания в этот период породило различные формы экстравагантности. Гуляки праздные, завсегдатаи бань, «веселых кварталов», посетители театров – этот особый тип горожанина получил наименование кабуки-моно (букв. «нечто, отклоняющееся от принятой нормы». «Кабуку» значит «отклоняться»). Экстравагантность уживалась с другим неприменным свойством нового героя – чувственностью. Оба качества, как тема и характер, пронизывают всю культуру этого времени, и прежде всего книгу. Печатная книга приобретает, наконец, значение практически всеобъемлющей формы культурного общения.

Хотя до начала XX века в Японии продолжала существовать рукописная книга (поэтические сборники, книги о «тайнах» искусства той или иной школы икэбана и т.п.), на рубеже XVII–XVIII веков она перестала выражать основные тенденции культуры этого времени, оставаясь лишь факультативным ее проявлением. До конца средневековья в Японии, как и в других странах, не было потребности в быстром механическом размножении рукописи. Ученость была окутана тайной, доступной лишь узкому кругу посвященных. Характеристика перехода от книги как редкости к массовой литературе, данная известным исследователем европейской графики П. Кристеллером, оказывается правильной и для Японии⁴.

Государственной философией этого времени становится неоконфуцианство, которое ставит акцент на этических, а не на собственно религиозных проблемах. Идеалом провозглашается воин, воплощение верности долгу. Таков главный герой (арагото) театра Кабуки, ставившего перед собой задачу поражать воображение зрителя героическими подвигами.







Парадоксальность этой эпохи, как и задач театра Кабуки, объяснялась тем, что «высокий» неоконфуцианский идеал вполне уживался со скромными мечтами горожанина, с его мироощущением (укиё).

В искусстве этого времени, в частности в искусстве книги, отсутствует всякое влияние материковой культуры. «Существенной особенностью книгопечатания XVII–XIX веков было почти полное отсутствие влияния Китая», — подчеркивает В. С. Гривнин⁵. Один из ведущих мастеров книжной графики в Эдо, художник Сукэнобу, выступал против привычного следования китайским образцам. Он писал: «Подражание китайцам — узость»⁶.

В этот период в книжной графике вырабатывается несколько иконографических приемов, идущих от художественных принципов театра Кабуки: характерные, специфические позы и жесты героев. Например, поза, называемая «ноги тыквой» (хётан-аси), — характерная поза героя-воина. Внутренняя напряженность, готовность героя к сильному движению передается через ряд поз, быстро сменяющих одна другую (принцип мизэ), или через особенности грима, объемной лепки лица (способ кума).

В период Гэнроку выходило много иллюстрированных книг о театре, в частности справочники актеров (яро-хёбанки), подобные справочникам куртизанок (юдзё-хёбанки). Позы и жесты изображавшихся там мужчин и женщин, навеянные театром Кабуки, стали образцами для подражания.





На характер книги и развитие книжного дела оказало также влияние учение сингаку (учение о сердце), получившее распространение в этот период. Оно утверждало путь к истине через культуру, просвещение. Поэтому в городах стали открываться школы, воспитывающие в новом духе. Хорошим тоном у последователей этого учения почитается не столько эпатаж традиционных норм, который был модным поветрием того времени, сколько поиски в старине, особенно в культуре периода Хэйан, истоков утонченности, даже аристократизма духа. Правда, нередко это обращение к прошлому выглядело как поверхностная стилизация под старину, но поведение здосца несколько меняется: теперь молодой горожанин стремится проникнуть в среду аристократии, в «высший свет», участвуя в то же время в жизни «веселых кварталов». В литературе радости и печали бренного мира пребывали в единстве, игривость нередко сочеталась с дидактикой, а острая наблюдательность, сарказм, ирония – с налетом мистики и религиозности. Литература укиё-дзоси служила эталоном поведения, структура книги предопределялась характером этой литературы.

Ксилографическая иллюстрация в XVII и первой половине XVIII века оставалась монохромной. Лишь в 1744 году начали печатать первые гравюры в два цвета – розовый и зеленый (бэ-нидзури-э). До этого времени гравюры раскрашивались от руки, преимущественно киноварью, поэтому их называли

тан-э («тан» по-японски «киноварь»). С середины XVII века стали создавать так называемые лакированные картинки (сицу-э), добавляя в тушь клей и таким образом придавая гравюре блеск.

Создателями техники двухцветной печати были выдающиеся мастера гравюры и книжной иллюстрации – Окумура Масанобу и Нисикава Сукэнобу, который считался главным художником Киото.

Качественно новый этап в истории японской книги открывает Судзуки Харунобу, создавший многоцветную ксилографию. В 1765 году он впервые применил технику цветной гравюры нисики-э, парчовой гравюры, названной так за свою красочность, декоративность. Так был издан календарь с иллюстрациями и стихами современных эдоских поэтов-любителей, которые группировались вокруг известного в то время эстета и законодателя моды поэта Кикано Киёсэна. В течение 1761 – 1763 годов Харунобу подготовил иллюстрации (сорок гравюр) к двухтомному изданию рассказов о женщинах «веселых кварталов» в технике бэнидзури-э. В 1770 году он делает многоцветные гравюры для книги «Красавицы Ёсивара». Книжные иллюстрации художника качественно отличаются от подобных работ его предшественников. Художника мало занимала острота или пикантность сюжета, он стремился передать и цветовой композицией, и характером линий не события, а чувства, даже оттенки переживаний своих излюбленных героинь. Их хрупкость и нежность, задумчивость и капризная грация предстают как олицетворение красоты мироздания, воплощение веры художника в изначальную гармонию. Женщины в книгах, иллюстрированных Харунобу, кажутся почти нереальными, они похожи друг на друга, несут в себе единый прообраз женственности. Так же нереален мир, который их окружает, при всей убедительности рисунка, верной передаче отдельно взятых предметов и аксессуаров. Все гравюры условны по цвету: изумрудно-зеленые, розовые тона придают всей иллюстрации мягкую, лирическую интонацию.

Одна из лучших книг, созданных Харунобу, с тонкими гравюрами и изысканной каллиграфией, представляет собой альбом образцов с пояснительным текстом для мастеров мелкой пластики – нэцкэ.

Последователи Харунобу пытаются хотя бы частично воспринять художественные открытия мастера. Так, Исода Корюсай, иллюстрировавший книгу «Красавицы Ёсивара» в 1770 году, создает красочные ксилографии с изображениями пленительных куртизанок, но цвет его гравюр более интенсивен, что разрушает легкую грацию женских образов.

Важный шаг в искусстве книжной иллюстрации делает художник Тории Киёнага, учившийся у известного эдоского мастера гравюры школы укиё-э Тории Киёмицу; последний стал вслед за Харунобу применять в цветной печати три и четыре тона.

130 В начале творческого пути Тории Киёнага, как и все художники из известной театральной семьи Тории, оформляет книги о театре. Молодой художник старается следовать лучшим образцам, одним из которых для него служит книга «Изображение актеров на веерах» (Эхон бутайно оги) (1770), которая содержала цветные иллюстрации. Это была первая датированная книга об актерах театра Кабуки. В ней содержались не только сведения об актерах, но и рекламные сообщения и текст с руководством по изготовлению вееров. Погрудные изображения актеров в этой книге нередко заключены в рамки, напоминающие формы веера. Текст свободно разбросан на изображениях вееров, на полях, но ему отведены и специальные страницы.

В 1780-х годах Киёнага оформляет «сувенирную» книгу «Парча Востока». Здесь, как и в других своих работах – «Чайный дом у бухты Синагава», «Цветение слив в Асикаяма близ Эдо», – он изображает развлечения, популярные среди горожан: посещение чайного дома, сочинение стихов и любование цветением сакуры.

Киёнага проиллюстрировал свыше 150 книг. Художник оформлял главным образом книги типа кибёси, им было создано сто пятнадцать книг этого типа (о котором пойдет речь ниже). Он делал также и театральные сувенирные буклеты и даже иллюстрировал в живописной технике рукописные поэтические сборники. Самая ранняя его работа датируется 1771 годом, последняя – 1811-м.

В многофигурных композициях на фоне пейзажа или в интерьере со сложным, запутанным линейным рисунком Киёнага воссоздает атмосферу своего времени, ритм жизни горожанина последней трети XVIII века.

Среда, в которой пребывают герои Киёнага, – это не аккомпанемент и не эхо душевного состояния, как было у Харунобу, а естественное место обитания героев. Но в целом Киёнага, как и Харунобу, создает не характеры, а идеальные образы, которые он, в отличие от своего великого предшественника, наполняет большей материальностью.

Лишь в 90-х годах XVIII века в книжной графике появляется интерес к передаче черт человеческой индивидуальности. Сначала они проявляют себя как воплощение какой-нибудь страсти, почти демонической. На портретную книжную иллюстрацию оказало сильное влияние творчество Тёсусая Сяраку: декоративная выразительность его гравюр с изображением актеров театра Кабуки, умение в условной маске передать индивидуальное человеческое начало – и в линии рта, и во взгляде. Но особенно сильной экспрессией наделен в его гравюрах цвет. На темно-синем или черном фоне выделяются интенсивные тона – белый, желтый и красный в одежде и гриме актера.

Острая экспрессивная декоративность графического листа, открытая Сяраку, была претворена в книжной графике после-



浦のや 将 考 の かい
やう ミ





止
止

け
た
ち

大和神

北尾齊次演繹

卷之四

子

海

の

23





富貴逼人來

をいふ
おこ
ゆき
の
水
の
う
り



我日

志

り

号

号

我

心

我

梅

乃

ふはひ書

大

心



山家

心

山家









дователем мастера, художником Утагава Тоёкуни. Он родился в Эдо, в семье известного мастера кукол, и с детства был связан с театральной средой актеров Кабуки.

Иллюстрируя книги о театре, Тоёкуни не создает портретов. В отличие от Сяраку, его привлекает сюжетная повествовательность. Обращаясь к оформлению книг о женщинах «веселых кварталов», он не поэтизирует этих женщин, как Харунобу, а подчеркивает прозаичность их бытия. Художник стремится скорее рассказать о жизни своих героев, чем просто показать их, что серьезно выделяло книжную графику этого мастера среди работ его современников.

Решительный шаг по пути усложнения образа человека в книжной иллюстрации сделал прославленный мастер Китагава Утамаро. Работа в книге была существенной частью многогранного творчества Утамаро, ведущего мастера станковой гравюры школы укиё-э. Созданные мастером «Книга насекомых» (1788) и «Книга раковин» (1789) выявили особое понимание законов художественной выразительности книги. Утамаро особым образом видит и творчески преобразует натуру, он раскрывает двойственность явлений: сложная форма раковины предстает и как образ четкой структуры, и как образ самой хрупкости. Линии и в станковых гравюрах, и в книжных иллюстрациях художника необычайно плавные, округлые, спокойные, цвет сдержан. Это мягкие, переходные тона.



Центральным в его искусстве в целом, и в книжном искусстве в частности, был образ женщины. Женщина, вечная женственность предстает перед ним как важнейшая тайна мира, которую он призван разгадать. Вот женщина перед зеркалом, при свете лампы она рассматривает тонкую вуаль, художник не изображает ни интерьера, ни пейзажного фона; укрупняя фигуру, он вычленяет ее из окружающего мира, привнося лишь немногие аксессуары.

Контрастом к этим идеальным образам женщин, мягким и спокойным, может служить автопортрет художника, в котором воплотился его темперамент — живой, страстный, непреклонный. Этот автопортрет воспроизведен в его книге «Эхон асума асоби» (1790).

Создателем литературы типа укиё-дзоси, развившей принципы японоязычной кана-дзоси, был Ихара Сайкаку. Его же сочинение «Вечная сокровищница Японии» явилось предтечей нового типа изданий, так называемых книг шуток (сярэ-бон). В них в остроумных, иллюстрированных сценками диалогах рассказывалось о жизни города.

В Киото и Осака (район Камигата) издательство Хатимондзия продолжало издавать книжки типа укиё-дзоси. Издательство было основано около 1650 года с целью издания пьес сначала для кукольного театра дзёрури, а затем и Кабуки. Но главным его делом с конца XVII века и до 1783 года, когда оно прекратило свое существование, стало издание литературы укиё-дзоси. За 133 года оно выпустило 190 названий книг и свыше тысячи томов-маки. Эти книжки были узкого, удлинённого формата, небольшого размера — их легко было носить с собой. Они были рассчитаны на то, чтобы их могли читать в любой обстановке, не держали как раритеты. В них были приметы невысокого вкуса, но это были первые книжки, имевшие массовый тираж. Особенно интенсивно их издавали в середине XVIII века.

В 1757 году в Осака были выпущены два тома «Мудрецы в веселом квартале» (Хидзири-но юаку), которые положили начало изданию книг типа сярэ-бон. Это небольшие иллюстрированные книжки в 30—40 страниц, с коричневым ярлыком на обложке, на котором помещалось название сочинения, поэтому их еще называют конняку-хон (коричневые книги). Книги конняку-хон и положили начало типологии изданий, отличающихся по цвету ярлыка на обложке.

Самыми характерными для книг типа сярэ-бон явились издания драматических произведений известного писателя Санто Кёдэна. Они выходили с иллюстрациями автора. Особую известность получило издание 1787 года его сочинения «Чертог» (Сомагаки), так назывался главный дом свиданий в квартале Ёсивара.

Книги сярэ-бон издавались до 1790 года, позже они были запрещены как аморальные.

*Grandes
monnaies*

大錢

乾元ヨリ興朝ニ至ルマデハ通用錢
ナリ其餘ハ蓋シ厭勝品ナラン西陽
ノ銀錢王面錢等ハ別卷ニ詳カニ記
セリ

九

寶扇駒
ホウセン
コマ

19



五

福壽永昌
フクシユエイセウ

16



四

重華萬壽
チュウカマンシユ

13



八

龍馬
リウマ

20



九

富本
フホン

17



五

壬壬大壬
ニニタイチン

14



十

馳出
チデ

21



八

龍鳳
リウホウ

18



四

陳公新寶
チンコウシンホウ

15



太上呪文
ダイビウジモン

10



五



五男二女
イタビコ

11



五



本命星官
ホニイセイグワン

12



六



二



宜
子
孫
爾

15

二



永
通
泉
貨

16

八



驅
邪
辟
惡

17

武^ム玄^{ゲン}大^{ダイ}

三

鶴^{ツル}鹿^カ星^{セイ}官^{クワン}

ナリ 両^{リウ}面^{メン}透^スシ

七



背穿上三星其下四行ニ廻テ元文アリ

太陰化生水位之精虚危上應
 龜蛇合形周行六合威攝萬靈
 無幽不察無願不成
 數終未申妖炁流行上帝有勅
 吾故降臨劫終劫始剪伐魔精
 救護群品家國咸寧
 敢有小鬼欲來現形闡揚正法
 蕩邪辟兵化育黎兆協贊中興
 吾目一視五岳摧傾急々如律
 令勅

梅^{バイ}華^{クワ}

同上

九



加官進禄
カクワンシンロク

21



張天師
カウテンシ

22

此類種々
アリ背ハ
加官ト同
キトリ

九



福壽延長
フクシユエンチヤウ

五

23



Книги типа ниндзё-бон (повести о чувствах) заключали в себе сентиментальные повести. Крупнейшим писателем этого жанра был Тамэнага Сюнсуй. Издания этого типа представляют собой серию популярных, богато иллюстрированных книжечек небольшого формата. Лучшим образцом этого типа издания считается публикация в 12 книжках романа Сюнсуй «Сливовый календарь любви» (Сюнсёку умэгоёми).

Так называемые забавные книги, коккэй-бон, были воплощением духа Эдо, они содержали юмористические и сатирические рассказы. Эти сборники издавала печатня Ханаси-бон. В 1759 году ею были выпущены в пяти книжках «Пестрые рассказы» (Сикатабанаси) Накагава Киуна с прекрасными иллюстрациями Хисикава Моронобу.

Книги типа ниндзё-бон и коккэй-бон были явлением качественно новым. В отличие от изданий сярэ-бон их называли «книгами для чтения» (ёмихон), тогда как издания сярэ-бон, по существу, были «книжками-картинками» (эхон).

Тип книги, называемый эхон, представляет собой серию «книжечек-картинок», обычно с монохромными воспроизведенными ксилографией рисунками, каждый из которых сопровождался небольшой надписью, краткой аннотацией или стихотворением. Размер книжек эхон колеблется от 24,5 × 16 до 22,5 × 15,5 см. Эхон создавали крупнейшие художники школы укиё-э. Одним из первых стал создавать «книжки-картинки» осакский художник Татибана Морикуни. В собрании японских рукописей, ксилографических и старопечатных книг ЛОИВАН СССР хранится «книжка-картинка» (В-59), датируемая 1740 годом, с поэтическим названием «Слива с гнездом соловья» (Эхон осюкубай). Оригиналы для гравюр были выполнены Татибана Морикуни. Издание представляет собой семь книжечек (маки) с иллюстрациями в целую страницу. В первой книжке даны портреты знаменитых японских поэтов и прозаиков; во второй – портреты военачальников и батальные сцены; в третьей – портреты китайских мыслителей и художников; в четвертой – цветы, птицы, деревья; в пятой – тоже цветы; в шестой – скалы и деревья; в седьмой – дворцы, храмы, мосты, корабли. Эхон нередко издавались как собрание образцов изображений для копирования для начинающих художников, особенно последователей принципов школы Кано. Книжка с картинками «Мешок драгоценностей» (Эхон сяхобукуро), изданная в 1770 году в издательстве Сёрин в Осака, в этом смысле очень характерна. Она состоит из девяти маки, гравюры к которым созданы по оригиналам Татибана Морикуни. Доски для этого издания резали известные осакские мастера Фудзимура Дзэнъэмон и Фудзисэ Бунсукэ. Книга завершается рекламой изданий эхон (22 названия). Книжка с картинками «Поэтическое состязание [в жанре] таварэута [на тему о] всевозможных птицах» (Хякусэнтё таварэута авасэ) была создана Китагава Утамаро. Она представляет собой шестнадцать красочных гравированных рисунков с изображе-





нием птиц, рисунки сопровождаются короткими юмористическими стихотворениями кёка (или таварэута) – всего в книге тридцать стихотворений. Доски для издательства Сёрин в Эдо резал самый знаменитый печатник-гравёр XVIII века Цутая Дзюсабуро, который был другом Утамаро. Книга размером 23,5 × 37,5 см издана в двух томах, каждый представляет собой книжку-гармошку: первый и последний листы ее наклеены на обложки, скрепленные между собой.

Необычайной художественной выразительности книги типа эхон были созданы по рисункам Кацусика Хокусая и награвированы известным мастером Эгава Тамэкичи. Среди них – знаменитая книжка с картинками «Герои Китая и Японии» (Вакан эхон сакигакэ) 1836 года. Она представляет собой серию блестящих монохромных гравированных рисунков, в сопровождении надписей с поучительными разъяснениями смысла изображенного. На страницах этой книжки с картинками представлены события из жизни героев древности, мифологические персонажи.

Одной из ранних работ художника была книжка с картинками, представляющая собой собрание стихотворений кёка с иллюстрациями «Кёка эхон» (1795).

Но больше всего в этом типе книги Хокусай работал в последние годы жизни. Им было создано около десяти эхон в 30–40-х годах XIX века, это уже упоминавшаяся «Вакан эхон сакигакэ», «Эхон тюкё» (Книга лояльности, 1834), «Эхон тосисэн» (Избранные китайские стихи, 1833–1836), «Эхон Мусаси абуми» (Стремена Мусаси, 1836), «Эхон сайсики цу» (О правильном применении красок, 1848) и другие.

В книгах типа ёмихон текст занимал примерно половину объема. Хотя все пронизывающий дух юмора и сарказма сказался и в них, но эта развлекательная литература базировалась нередко на серьезном мифологическом материале. Книги типа ёмихон были большего, чем издания сярэ-бон, формата, с претензией на «дорогое» издание. В них нашли проявление тенденции, возрождавшие собственно национальные японские традиции, противопоставляя их китайскому влиянию. Эти издания – часто многотомные, с иллюстрациями, обычно расположенными на отдельных полосах. Тип книги ёмихон получил яркое воплощение, например, в десяти томном издании сделанного Санто Кёдэном переложения известного китайского романа «Речные заводы» (Суйкодэн) и в пяти томном издании «Романа о девушке Сакура» с иллюстрациями прославленного мастера книжной графики Утагава Тоёкуни.

Но подлинную славу этого типа книге принесли издания произведений Такидзава Бакина, особенно его роман о военачальнике XII века Минамото Тамэтомо – «Чудесный рассказ о полумесяце». Он издавался с 1806 по 1810 год в тридцати томах с иллюстрациями Кацусика Хокусая.

С 1814 по 1841 год издавалось другое сочинение Бакина – книга, получившая огромную популярность, – «История восьми псов-

самураев из рода Сатоми», которое считается классическим изданием типа ёмихон. Это одно из самых многотомных изданий, оно вышло в 106 томах, правда, здесь стоит напомнить о разнице между японским томом (маки), равным примерно одному печатному листу, и европейским томом. Писатель работал над созданием этой книги более четверти века. В романе раскрывается особенность осмысления конфуцианства в токугавской Японии, прежде всего конфуцианской этики – восьми основных добродетелей. Эта книга иллюстрировалась самыми известными мастерами и переиздавалась много раз.

Новая эдоская литература объединилась под общим названием куса-дзоси. Она включала в себя так называемые красные, желтые, черные, зеленые, коричневые книги, классифицируемые по цвету ярлыка на обложке.

Красные книги (ака-хон) представляли собой обычно сказки, басни, они богато иллюстрировались, писались слоговой азбукой кана, были небольшие, тоненькие, рассчитаны на широкого читателя. Их нередко иллюстрировал Моронобу. Книги типа куро-хон и ао-хон (черные и зеленые) – это издания древних сказаний. В них текст занимал относительно больше места, чем иллюстрации, они были большего формата. Особенно выразительны с точки зрения искусства книги желтые книги (кибёси), которые получили широкое распространение на рубеже XVIII–XIX веков. Кибёси представляли собой произведения шуточного характера с большим числом иллюстраций. Их авторы нередко выступали одновременно и в роли художника. Успеху книги иллюстрации способствовали не в меньшей мере, чем текст.

Страница в книге кибёси заполнена до отказа. Характер изображения человека в уютном интерьере дома свиданий или на оживленной улице Эдо близок к станковой графике школы укиё-э. Однако на странице книги каждый свободный кусочек листа заполнен причудливой вязью вертикальных строк каны. Эти строки то подобны бахроме занавеса, то спускаются сверху вниз, то обволакивают фигурки людей, то умудряются заполнить пространство между ногами фигурок. Хотя отрезки текста максимально приближены к тому персонажу, к которому они относятся, однако не всегда легко определить, какую из строк следует читать первой. «Точно также, – отмечает Д. Кин, – не всегда легко установить, входит ли в текст книжки, скажем, надпись на стене или содержание письма, которое читает изображенный на рисунке человек. Кибёси рассчитана на цельность восприятия слова и изображения»⁷.

В 1775 году писатель и художник Коикава Харумати выпустил в двух томах роман «Мечты о славе господина Кинкина» (Кинкин сэнсэй эйга-но юмэ) со своими иллюстрациями. Книга с вертикальным желтым ярлыком на обложке, на котором указывалось название сочинения, и положила начало книге типа кибёси – сатире на аристократов. Имя «Кинкин сэнсэй» стало



鶯

うさぎよ

うさぎよ

おのれ

うさぎよ

おのれ

うさぎよ

毎系玲成





нарицательным, оно воплотило новый тип молодого эдосца, прожигателя жизни. Книги типа кибёси иллюстрировали Китагава Утамаро, Утагава Тоёкуни и другие прославленные мастера. Издавались они в типографиях Цуруя, Цутая, Ранкэя. Так, в 1804 году в типографии Цуруя был издан в трех книгах роман Санто Кёдэна «Десять месяцев в чреве писателя», в котором дано описание злключения писателя, решившегося выпустить книгу. Описан процесс творчества, резка досок, иллюстрирование и, наконец, печатание. В этом сочинении содержится прекрасный материал о книжном искусстве и издательском деле периода Эдо. Санто Кёдэн стремился, по его словам, создавать книги, которые могли понравиться детям. Он изобразил себя в книге «Предметы для продажи, которые всем известны» (1782).

Тип кибёси включал в себя и издания романов-серий, подобных древним сказаниям. Эти серии стали называться «гокан-моно» (сброшюрованные выпуски). Нередко в этом типе издания несколько книжечек переплетались вместе в один том с желтым ярлыком, и в этом случае внешний облик книг определял название литературного жанра.

Писатель Рютэй Танэхико считается создателем так называемой массовой литературы, которая издавалась по типу гокан-моно обычно типографией Цуруя. Книга содержала несколько небольших брошюр, в каждой из которых было пять двойных страниц. Эти брошюры переплетались вместе и продавались единым комплектом. Внешне издания гокан-моно очень похожи на кибёси. Подобно последним в них вертикальные строчки текста искусно включены в общую композицию страницы, обрамляя фигурки людей и сценки. Но гокан-моно многим отличалось от кибёси. Если в кибёси оформление сводилось к небольшим цветным ярлыкам в левом верхнем углу, то в гокан-моно всю обложку заполняла иллюстрация (нередко изображение цветное). Иллюстрации в гокан-моно имели определяющее значение. Например, писатель Танэхико собственноручно делал наброски иллюстраций к каждой странице и давал множество указаний художнику Утагава Кунисада, оформителю его знаменитого сочинения «Деревенский Гэндзи». Сочинения, подобные роману Танэхико «Лже-Мурасаки и деревенский Гэндзи» (таково полное название этого романа), издавались тиражом в десять тысяч экземпляров, обычный же тираж этих изданий – две-три тысячи экземпляров. Однако общий сатирический тон произведений гокан-моно вызывал раздражение правительства, и в конце концов этот тип издания был запрещен. Долгие годы произведения типа гокан-моно иллюстрировал прославленный Тоёкуни, однако примерно с 30-х годов XIX века в нем подвизаются второстепенные писатели и второсортные художники.

Два великих гравера, творивших в конце XVIII века и первой половине XIX столетия, – Кацусика Хокусай и Андо Хиросигэ – многое привнесли в книжную графику, прежде всего в книж-



父子客店

東門暮家

ろつてんぢの
魯達店

小二を阻て

金老翠蓮を

新らす





ную иллюстрацию. Оба они работали практически во всех названных типах книг, ими были созданы превосходные, серьезные «книги для чтения» (ёмихон) и виртуозные книги шуток (кибёси), великолепные книги с иллюстрациями (эхон) и альбомы (гафу). Но основным открытием этих мастеров была пейзажная гравюра. Они вывели человека за рамки привычно узкого городского быта в широкий мир природы. Хокусай на страницах книг, которые он иллюстрировал, включал суетный мир повседневности в величественный контекст мироздания. Он напомнил своим современникам о вечных, неизменных ценностях, которые художник видел прежде всего в природе.

Универсальность личности Хокусая, многогранность его дарования — он был и прозаиком, и поэтом, и живописцем, а не только графиком — проявилась особенно плодотворно в его работе с книгой⁸.

Хокусай создает прекрасные книги типа кибёси, лучшей из них справедливо считается издание романа «Лже-Мурасаки и деревенский Гэндзи» (1778). Текст в этой книге ложится свободной легкой вязью, располагаясь произвольно по всей странице, заполняя пространство между фигурами. Рисунок легких подвижных стен-ширм, которые изображаются в интерьерных композициях, создает ощущение динамичного, постоянно меняющегося пространства.

Особенно много мастер работал в книжной графике с 1807 по 1819 год. По свидетельству японского исследователя Нарадзаки Мунэсигэ, Хокусай проиллюстрировал около 50 «книг для чтения» (свыше 500 томов), кроме того, более ста альбомов и книжек с картинками⁹.

Начиная с 1810 года Хокусай выпустил 15 томов «Манга»¹⁰, образцов рисунка, в которых воплотил графический идеал своего времени: экспрессия рисунка, раскрывающего самые характерные свойства натуры, выразительность и красота линии.

А в книге-альбоме «Достопримечательности восточной столицы» Хокусай изобразил печатню, в которой печатались, и книжную лавку, где продавались его работы.

Названные гравюры дают любопытный дополнительный материал о жизни Хокусая в «книжной вселенной» периода Эдо.

Мастером Тоёкуни создан блистательный парный портрет Хокусая и Бакина, в период, когда художник и писатель трудились над изданием японского варианта классического китайского романа XIV века «Речные заводи». Горячность, пылкий темперамент художников, их одержимость Тоёкуни передал острой линией, сложным поворотом фигур, динамичной композицией.

Иллюстрация в японской книге в XVIII веке не была лишь дополнением к тексту, а составляла органичную часть книги. Поэтому писатели нередко сами иллюстрировали свои произведения. Наиболее известные работы такого рода — это издания с авторскими иллюстрациями романов Ихара Сайкаку «Муж-





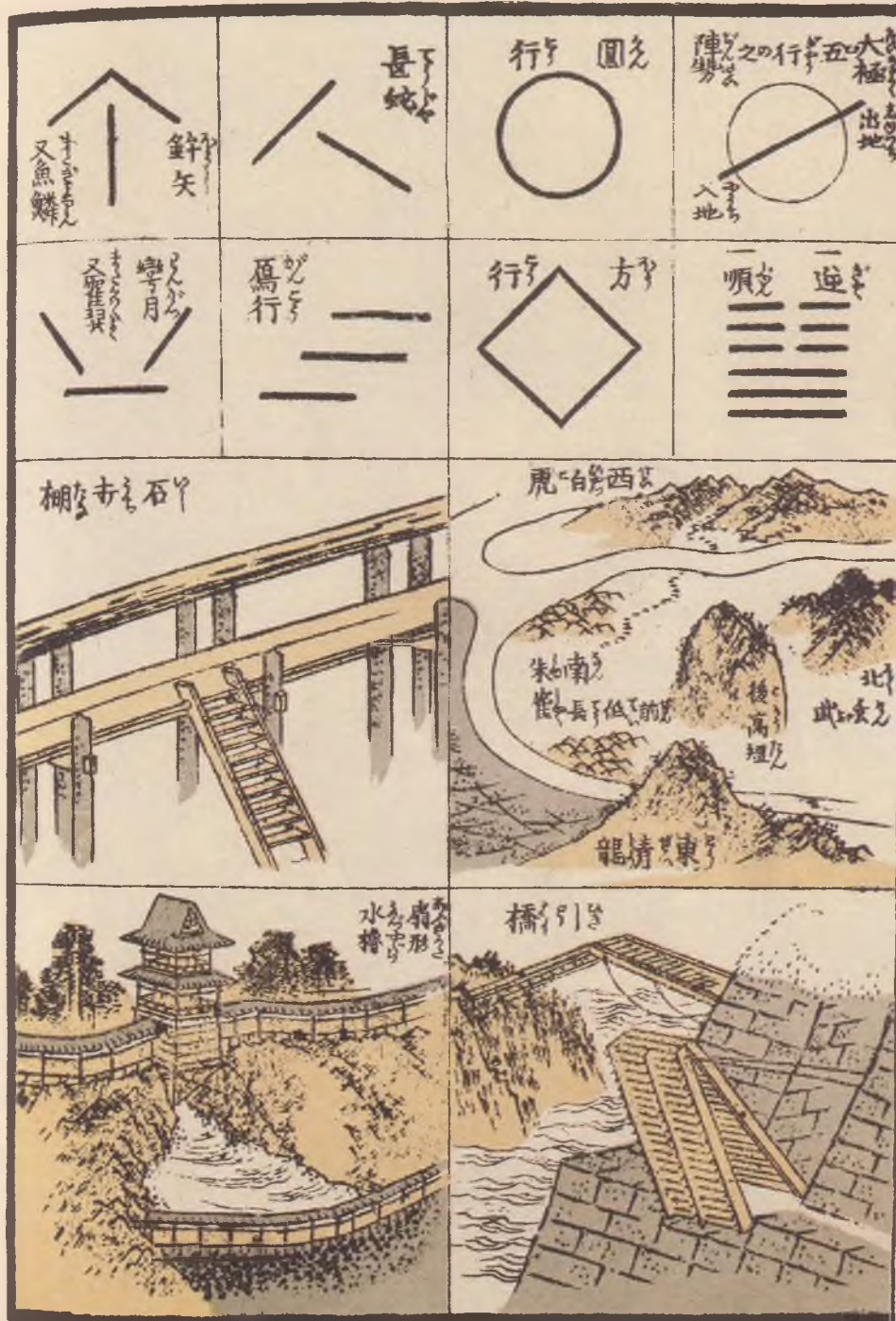
太古審判
好華山の
光景を觀



чина, непревзойденный в сладострастии» и Дизипэнся Икку «На своих двоих по токайдской дороге». Хокусай писал повести, романы, стихи, которые сам же иллюстрировал. При жизни он был известен больше как поэт, чем как художник. Уже в начале творческого пути, создавая книжки типа кибёси, художник нередко сам пишет текст. Эти работы еще очень несамостоятельны, в них нередко ощущается влияние старших современников. Значительно выше по качеству книги, которые Хокусай создает в начале XIX века. В эти годы художник увлечен поэзией, посещает поэтические клубы, вместе с поэтами создает суримоно¹¹, выпускает сборники юмористических стихов кёка («безумная поэзия»). Тогда же он начинает работать вместе со старшими своими современниками, прославленными мастерами книжной графики Утамаро и Тоёкуни. Хокусай в эти годы чаще обращается к традиционным формам книги, особенно его привлекает форма эхон. Стихи вяются вязью над иллюстрациями по верхнему полю страницы, определяя общий идиллический и созерцательный тон этих книг. Хокусай создает эхон — книги с картинками — и альбомы (гафу): «Достопримечательности восточной столицы» (Тото Мэйсё итиран) (1800), «Прогулки по восточной столице» (1802), «Песни Итако» (Итако дзэкку) (1802), «Горы и горы» (Эхон кэнка яма мата яма) (1803–1804). Эти произведения построены на основе повествовательно-временного принципа. В композициях намеренно отсутствует зрительный центр, они асимметричны и разомкнуты, пространство распластано по передней плоскости лишь с незначительными углублениями по диагонали.

С 1805 года художник работает над иллюстрациями к большим прозаическим произведениям, в первую очередь к романам. Он иллюстрирует произведения практически всех прославленных романистов своего времени.

Не только авантюрные романы, но также исторические повести, дидактические сочинения привлекали внимание Хокуса. Они нередко издавались как книжки-картинки, почти без текста или с краткими пояснениями к иллюстрациям. Это были своего рода альбомы на сюжеты романов, подобно старинным эмакимоно. Эти романы служили «пьесами» театральных представлений и выступлений уличных рассказчиков на рынках городов, поэтому сюжеты их были хорошо известны. В них прославлялись герои древности, чтобы они служили примером для современников. В предисловии к эхон «Нежная парча Востока» (Эхон адзума вакаинисики), которую иллюстрировал Хокусай в 1805 году, говорилось: «На примерах истории надо воспитывать детей и просвещать юношество». Художник в этих иллюстрациях создает обобщенный образ исторического героя. Портрет известного конфуцианца II века н.э. Ма Юна, созданный Хокусаем в эхон «Книга лояльности» (Эхон тьюкё) (1834), очень показателен. Здесь художник преодолевает обычный в графике укиё-э прием портретной харак-



九紋龍
勇
胆
回
胆
擒
捉







теристики, когда выражается какое-нибудь одно чувство или состояние героя. Хокусай же создает целостный облик Ма Юна как личности в состоянии раздумья и сосредоточенности. По справедливому замечанию Б. Г. Вороновой, «такого портрета укиё-э еще не знала»¹². В 1802 году Хокусай иллюстрирует одно из самых популярных сочинений – «Историю о сорока семи верных вассалах» (Тюсингура). Герои повести – исторические персонажи, это подданные самурая Асано Наганори. Они покончили с собой на могиле своего господина в знак верности ему. На эту тему создавалось много станковых гравюр и сам Хокусай сделал несколько листов. Если же сопоставить соответствующие друг другу сюжеты в станковых листах и в книжных иллюстрациях Хокусаю, то станет очевидным поразительно тонкое чувство художника, как бы диктующее ему характер иллюстрации и решение книжного разворота. Так, сцена убийства Кира Кодзукиносэ в станковом листе решена с острой драматичностью, на широком, свободном пейзажном фоне. В книге же мастер отказывается и от пейзажного фона, и от показа активного действия. Вертикальный формат листа в книге предопределяет более строгую композицию, более сжатое пространство. Элементы пейзажа – деревья, облака – превратились в орнамент, общий колорит смягчен и лишен тем самым тревожных контрастов.

Хокусай работал над иллюстрациями к «Речным заводам» более двадцати лет. Им было создано двести больших разворотов и

иллюстраций для отдельных полос к семьдесят одной главе романа-эпопеи. Естественно, что характер иллюстраций менялся вслед за развитием художественного метода мастера. Иллюстрации Хокусая к «Речным заводам» – черно-белые. В них динамичный, острый рисунок тесно связан со скорописью текста. Издание открывается предисловием писателя, в котором дается справка о списках романа, в прекрасной авторской каллиграфии, воспроизведенной ксилографически. Затем идут портреты девяти основных героев. В конце десятиго маки содержится реклама издательства Сёрин. Сам роман отличает четкий, мерный ритм, в нем много повторов, характерных для устной речи. Образы героев метафоричны. Один герой напоминает черное облако, другой похож на пламя, некоторые герои умеют ходить по воде, как по суше. Однако особенностью романа является то, что такие фантастические образы-метафоры вплетены в реалистическое повествование с бытовыми деталями. Эта особенность китайского оригинала была еще усилена в пересказе Бакина, в чем сказался вкус японцев к художественной метафоре.

Хокусай внимательно изучал иллюстрации к «Речным заводам», созданные китайскими художниками. Из них он заимствовал широкий пейзажный фон для своих иллюстраций. Однако в целом иллюстрации Хокусая сильно отличаются от китайских. Он отходит от бытовизма и описательности, стремясь воплотить не фабулу, а героический дух, передать былинный строй романа.

Художники-иллюстраторы этой эпохи тесно сотрудничали с гравером-резчиком в процессе работы. Это помогло им с наибольшей полнотой учесть специфику деревянной гравюры, а также потребности графического оформления книги. Хокусай был одним из зачинателей нового жанра – графического портрета литературного героя. Рисунки исполнены им в виде однофигурных композиций. Чистое поле бумажного листа, в центре которого располагается персонаж, очерчено лишь скромной рамкой. Детали фона часто отсутствуют. Характеристика героя дается с помощью точно найденной позы, жеста, большое внимание уделяется костюму.

В иллюстрациях Хокусая к роману «Речные заводы» запечатлены сорок положительных героев. Художник отходит от традиционного литературного описания, а выделяет лишь те черты, которые отличают одного героя от другого. Он обозначает прежде всего профессию, социальную принадлежность (ее характеризует костюм) и внутренние качества – последние выражены жестом, позой. Иногда передается и ситуация – герой поражает противника, читает, скачет на коне. Персонаж выступает носителем какой-нибудь одной, определяющей черты характера – смелости, преданности, проницательности, благородства. Рисунок экспрессивен, четок и декоративен.

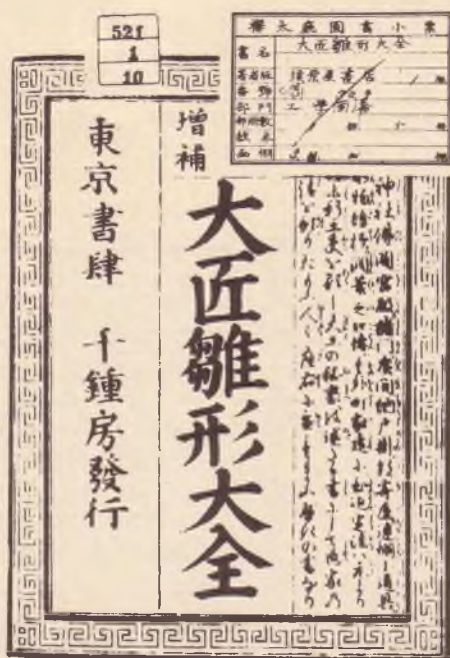
Хокусай был не только мастером графического портрета, но и жанристом, что особенно ярко сказалось в изображении











одного из героев романа – Лю Тана. Показано, как легко Лю Тан натягивает огромный лук, демонстрирует свою силу, его движения точны и стремительны. В тексте романа относительно мало пейзажных зарисовок. Хокусай же создает и пейзажные листы, раскрывающие общее настроение той или иной главы.

Новое понимание соотношения человека и природы в искусстве, которое было открыто Хокусаем, особенно очевидно в иллюстрациях к главе «Поместье Сунцзянцунь». В иллюстрациях Харунобу, как уже говорилось, человек и природа пребывают в традиционной гармоничной слитности и единстве, тогда как Хокусай раскрывает с невиданной остротой особое душевное состояние героя, используя контраст, противопоставление. Так, волнению и смятению Сунцзяна противостоит покой и безмятежность пейзажа.

В отличие от эмоциональной цельности иллюстраций Харунобу, Хокусай создает сложный характер, отмеченный динамичной противоречивостью, характер, в котором не утихает борьба тьмы и света, добра и зла. В этих иллюстрациях Хокусай уже стремится преодолеть повествовательность, которая господствовала в книге-свитке. Художник строит на листе особое, замкнутое пространство. Контраст черного и белого, напряженность поз, резкое противостояние объемов, стремительный синкопированный ритм передают предельный накал страстей в произведении.

В работах 1820-х годов Хокусай развивает эти принципы иллюстрирования. Так, в иллюстрациях к совершенно иному по характеру, чем роман «Речные заводы», произведению, к «Книге писем-наставлений» (Эхон тэйкан орай) 1828 года, представляющей собой собрание эпистол дзэнского монаха XIV века, Хокусай сопоставляет густую, тяжеловатую пластику китайской иероглифики, в которой каждый знак самодостаточен, каждый конструктивный элемент иероглифа – линия или точка – очень четко выявлен, и легкость, подвижность японской слоговой азбуки, вертикальные строки которой подобны непрерывной нити выходящего стебля растения. Он находит сложные, по-новому увиденные связи изображения и текста: сцены из жизни города отделены от текста рамкой, но порой ритм строк вторит очертаниям фигур, недифференцированная пелена текста словно наплывает на изображение и тем самым усиливает его глубину и многоплановость. По справедливому замечанию Б. Г. Вороновой, в этих иллюстрациях «заложены основы новой, современной книги. Они во многом противостояли главной линии развития книжной графики укиё-э»¹³.

Если у Харунобу и Утамаро иллюстрации воспринимались в определенной мере близкими к станковым гравюрам, в творчестве Тоёкуни и Киёнага усиливаются декоративность и орнаментальность. В их работах текст и иллюстрации стелются по плоскости, сплетаясь в прихотливый узор, сохраняя традиции гармонии и ритмического единства. Хокусай же создал совершенно иной тип книги, которую определяют несколько свойств. Художник отошел от повествовательности книги-свитка, которая служила прообразом для искусства большинства мастеров книги XVIII века, и сосредоточил свое внимание на своеобразии художественного языка в книге-блоке, состоящей из отдельных листов. Новое понимание природы книжной иллюстрации вело к иной творческой концепции – к поискам обобщенного образа, раскрывающего не гармонию мира или мечту о такой гармонии, а страстное противоборство универсальных сил – тьмы и света, добра и зла. Если в раннем творчестве Хокусая почти не проступает ирония, простых людей он изображает с явным сочувствием, то в более зрелые годы в его творчестве все больше сказываются горечь, ирония, сатира, вносящие в его искусство гротеск.

Художник стремился создать школу, в которой бы утверждались открытые им творческие принципы. Для этого он, начиная с 1810 года, создает специальные сборники или альбомы для наставления начинающим художникам. Среди этих назиданий наибольшую известность получили сборники «Манга», в которых более трех тысяч рисунков. В них Хокусай пытается воплотить в творчестве ритмическое начало мира, расширяет пределы эстетического. «Манга» справедливо сравнивается исследователями с известной энциклопедией китайской живописи, многотомным трактатом «Слово о живописи из





сада с горчичное зерно» XVII–XVIII веков. Известно, что художник пристально изучал этот памятник, несомненно, он вдохновил его на создание «Манга». Но художественные принципы Хокусаи совершенно иные, чем постулируемые в «Слове о живописи...». Художника привлекает не общее, а особенное, не героическое, а обычное. Анализ самых различных форм бытия сопутствуют ирония, насмешка, порой сарказм. Образам красавиц из «Слова о живописи...», поэтизации утонченности и изысканности он противопоставляет галерею женщин-уродов. Человек вырван из сферы условной гармонии, поставлен в нарочито нелепые положения, включен в активную среду, во взаимодействие с миром вещей. Так Хокусай изображает и богов, покровителей искусств, и себя самого в образе старца Сайсодо – героя старинной пантомимы. В женщине он стремится показать не изящество и изнеженную красоту, а сказочную силу, например, изображает куртизанку Канэко, остановившую коня на скаку. В подобных образах сказалась связь художника с народными традициями, со старой сатирической живописью. В них – отражение новых тенденций в юмористической литературе, пользовавшейся популярностью в эти годы: «безумные стихи», рассказы о «веселых кварталах», юмористические сборники.

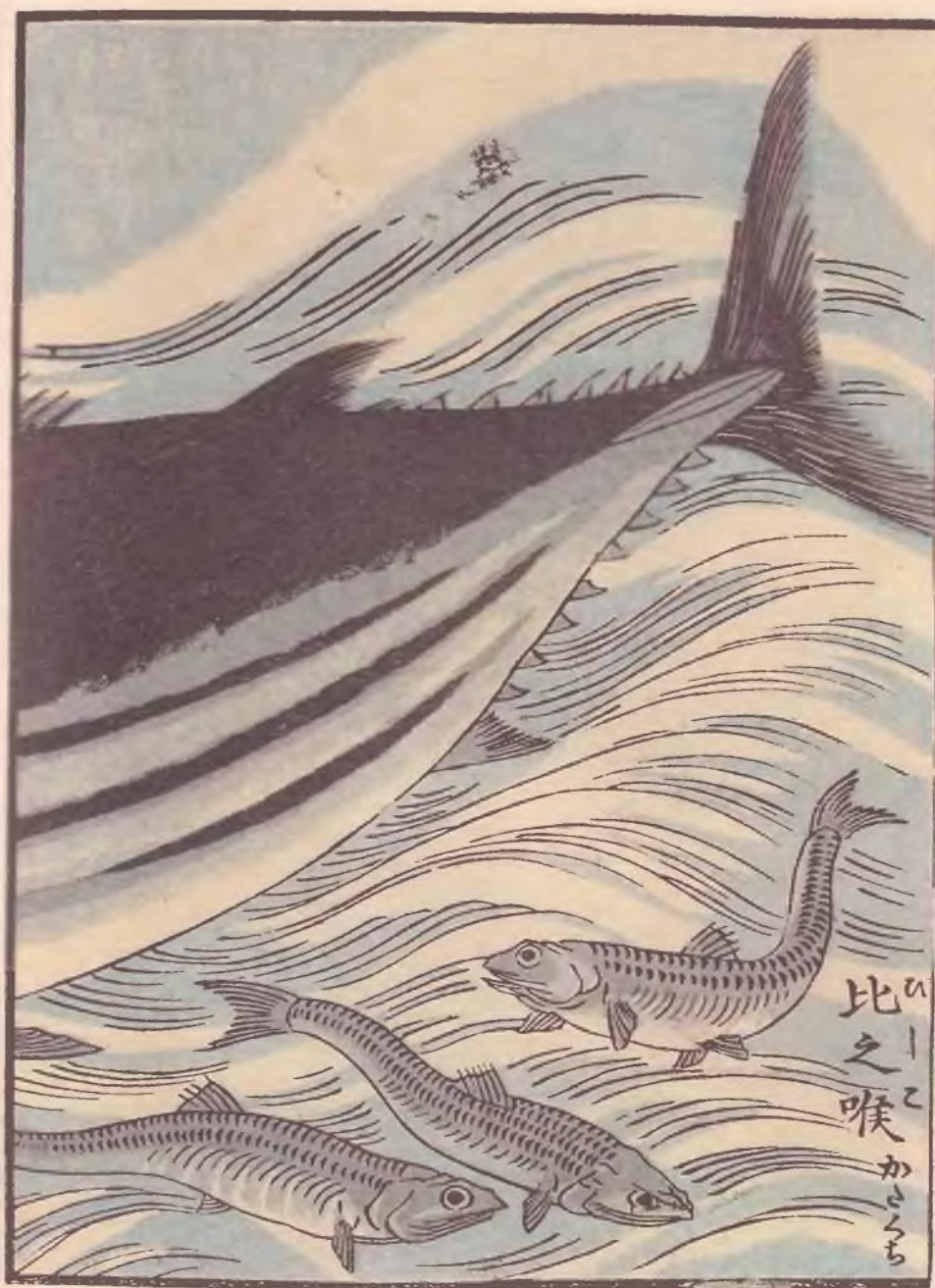
Пейзаж все больше привлекает внимание художника. На титульном листе 7 тома «Манга», посвященного пейзажу, Хокусай дает портрет прославленного поэта Мацуо Басё, который в своей поэзии выразил глубинное единство преходящего и вечного. Художнику были близки идеалы поэта, и он также наполняет глубоким философским смыслом все явления природы. Особое его внимание привлекают реки, моря, водопады, ручейки и болота – вода во всех ее ипостасях; этим Хокусай воскрешает традиции китайского пейзажа шаньшуй (горы-воды), который воплощал основные ритмические начала мира.

В многочисленных книгах и альбомах (гафу), создаваемых Хокусая, он стремился объединить новый и традиционный методы. Так, в книге «Ускоренное руководство по рисованию» (Рякуга хаясинан) (1812–1814) Хокусай разрабатывает теорию хоэнрон (теория круга-квадрата), утверждая, что в основе любого объекта лежит та или другая геометрическая фигура. Кроме того, художник считал, что каллиграфия – мать искусства. «Все начинается с иероглифа», – пишет Хокусай на титульном листе книжки с картинками «Руководство по рисованию» (Эхон хаябики) (1817–1819), а в альбоме «Три метода рисования» (Сантай гафу) (1816) как бы иллюстрирует теорию сингё-со, то есть соединяет принципы и приемы живописного и графического искусств с каллиграфическими стилями. Так, согласно Хокусая, квадратному, официальному почерку кайсё, который японцы сравнивают с позой сидящего человека, соответствует искусство точного воспроизведения натуры.



松魚まつと





鯛 たひ





鰐鰓
鰐鰓





Почерк гёсё, полускоропись, похожий на ходьбу, соответствует искусству, которое улавливает суть, основную «идею» явления, в его мимолетности. Почерк сосё – скоропись, бег – подобен обобщающему, эскизному искусству, которое даже порой деформирует натуру, выделяя ее сущность¹⁴. Все эти принципы выработаны Хокусая на основе собственного творческого опыта. Иероглифический прообраз явственно проступает во многих его книжных иллюстрациях как структурная основа построения композиции.

Хокусай издает несколько самоучителей графики: «Книга Хокусая для обучения быстрым наброскам» (Хокусай манга хаясинан) (1834–1835), в которой он цифрами обозначает последовательность штрихов; «Альбом рисунков, сделанных одним штрихом» (Иппицу гафу), где он учит рисовать одним ударом кисти.

Хокусай отказывается от легкой, плавной линии «цубонэ», которую так любили художники укиё-э, так как она передавала идилличность и гармонию мира; его линия – отрывистая, угловатая, словно наделенная вибрирующим ритмом (например, в рисунке «Аисты»). Хокусай стремился запечатлеть изменчивость и быстротечность мира, уловить и показать переход из одной позы в другую, а не резкую смену фиксированных поз, столь характерную для книжной иллюстрации, связанной, как отмечалось, с эстетикой Кабуки. Хокусай стремился выявить вечную незаконченность движения, для этого он усиливал динамизм и экспрессию рисунка.

У Хокусая было много подражателей, но все они заимствовали лишь отдельные внешние формы, и только Андо Хиросигэ, который, хотя и не был формально учеником Хокусая, – он вышел из мастерской известного мастера книжной графики Утагава Тоёхару – стал его подлинным продолжателем. В отличие от работ Хокусая, в графике Хиросигэ природа воплощена не в обобщенно-символическом, а в конкретном облике. Мастер свободно владеет всем арсеналом художественных средств японской каллиграфии. Лаконизм и острота рисунка, красота и выразительность силуэта, богатство оттенков одного цвета отличают его пейзажи. Однако, при всей эмоциональной насыщенности пейзажных образов Хиросигэ, в них порой глубина смысла и настроения уступает чисто декоративной привлекательности. В его книжных иллюстрациях мы видим контрастные сопоставления мягких снежных хлопьев и колючего частокола дождя, яркого лунного света и блеклой пелены тумана. Эти контрасты выступают у Хиросигэ как основной прием художественного решения при отображении различных состояний природы. Творчество Хиросигэ – это заключительный этап в истории японской цветной книжной иллюстрации XVIII – первой половины XIX века.

В ранний период творчества Хиросигэ выступает как иллюстратор романов и сборников юмористических стихов (кёка). Он охотно иллюстрирует произведения, которые дают ему возможность

воспроизвести пейзажи. До Хиросигэ дорога Токайдо не раз избиралась сюжетом городской литературы и театра, но в них изображалась не сама дорога, а приключения, которые случались на ней. Особой популярностью пользовался роман Дзиппэнса Икку «На своих двоих по токайдской дороге».

Начало образу Токайдо в книжной графике положили, как известно, работы художников-иллюстраторов XVII века, в частности, черно-белые гравюры в книге «Виды Токайдо» Хисикава Моронобу. Эти работы отличались топографической добросовестностью карты. Путеводители (мэйсёки) в начале XVII века получают необычайную популярность; их охотно покупают и те, кто отправляется в дорогу, и особенно те, кто сидит дома, мечтая посмотреть мир. Над путеводителями по Токайдо работали многие известные мастера гравюры — Хокусай, Тоёхару. Создателем иллюстрированных путеводителей считается Асай Рёи. К этому же типу издания обращается и Хиросигэ. Но для этого мастера пятьдесят три станции дороги Токайдо стали основой для создания альбома-гафу, в котором ни занимательный сюжет, ни топография местности не стали объектом изображения. Лишь состояние природы в разные времена года, структурно-графическое и цветовое своеобразие того или иного отрезка пути занимают мастера.

Подобно Хокусая, Хиросигэ обращается и к иллюстрированию популярных театральных пьес. Его, как и Хокусая, привлекают идеалы воинской чести и верности. Хиросигэ иллюстрирует роман Такэда Идзумо «Сокровищница самурайской верности», созданный на основе известной истории о сорока семи верных вассалах. Художника мало занимают героические характеры самураев, он их изображает в декоративно-условной форме, а вот пейзажный фон, будь то летний ливень или зимние сумерки, становится в иллюстрациях Хиросигэ основным средством выражения смысла романа Идзумо.

В начале 1840-х годов Хиросигэ принимает псевдоним Рюсай, в честь древнего сказителя, и с особой одержимостью работает над иллюстрациями к памятникам классической литературы. В 1846 году он выпускает «Антологию ста поэтов Китая», иллюстрирует сборники сатирических стихов.

В 1842 году был издан указ о запрещении использовать в гравюрах больше семи досок, то есть больше семи цветов, и создавать так называемые парчовые гравюры, что омрачающим образом сказалось на творчестве художника, который тяготел именно к многокрасочности книжной иллюстрации.

Хиросигэ все же продолжает создавать красочные альбомы, посвященные достопримечательностям Эдо. Он иллюстрирует многотомное издание «Подарок Эдо», стремясь сочетать орнаментальную декоративность и достоверность художественного образа. Как и Хокусай, Хиросигэ создает пособия для своих учеников: альбом «Работа быстрой кистью Рюсяя», «Руководство к рисованию», в которых схематизирует строение предметов до основных геометрических фигур.

あじふい
あじふい



高麗菊
高麗菊





甚地白キソトケヨリ
 生エシク内ソヨリ同
 2、スレシ同生エシ
 ぢりり
 敦盛草

はくれま



熱花草^{くさなほ}



冬ノウチノ白六
茶コノウス生エシテ
ホシサノヒルス日

В последние годы жизни Хиросигэ вновь обращается к излюбленным мотивам – пейзажам Токайдо и Эдо – и в книжной иллюстрации, и особенно в так называемых харимидзэ, разрезных картинках («Замечательные виды Эдо», 1857).

В русле различных графических тенденций с конца XVIII века сложилась особая форма книжной иллюстрации: свободный, во многом гротесковый рисунок прихотливо размещался на книжном развороте, образуя асимметричное соотношение пятна и свободного пространства. Из потока жизни художник выбирает незначительные события: забавные уличные сценки, проказы детей и повадки птиц, но с особым удовольствием он воссоздает на страницах книг характерность и неповторимость каждой живой формы, своеобразие ее движения и фактуры.

Научные труды в период Токугава составляют значительный пласт книжной продукции. Складываются особые типы книг по медицине и фармакологии, по ботанике, садоводству, цветоводству, математике, астрономии, по военной технике и морскому делу. Правда, строгое деление книг по названной тематике не всегда возможно, так как нередко в книге идет речь о нескольких отраслях науки.

Высоким образцом книжного искусства является издание труда крупного японского ботаника Татибана Асукуни «Эхон нозмагасу» (Иллюстрированное описание дикорастущих трав).

Сочинения о лекарственных травах, о грибах чаще всего представляют собой многотомные издания, насчитывающие несколько десятков, а порой и более сотни томов (маки).

Высокий уровень полиграфической культуры отличает эдоские издания справочников и энциклопедий по естественным наукам, прежде всего по земледелию и растениеводству. Одним из лучших образцов такого типа изданий является энциклопедия сельского хозяйства, явившаяся результатом сорокалетнего труда крупного ученого Миядзаки Ясусада (XVII век).

Художник Сибя Кокан познакомил японцев с европейской живописью и гравюрой на меди. Он обратился к иллюстрированию научной, в первую очередь географической, литературы. Наиболее известной его работой является книга «Краткие сведения о мире» (1792). Особый характер имели издания справочного характера и энциклопедии. «Энциклопедия периода Эдо» (1704) очень типична для такого рода изданий. Страница в энциклопедии строилась очень сложно – на уровне 2/3 высоты ее пересекает горизонтальная полоса, содержащая маленькие клейма-иллюстрации. В вертикальных столбцах, пересекающих страницу в соответствии с иллюстрациями, содержатся пояснения к этим клеймам-иллюстрациям. Узловые элементы текста набраны крупными иероглифами, основной же текст напечатан мелкими значками каны. Выразительны страницы, посвященные взаимоотношениям мужчины и женщины в зависимости от причастности того или

時斗棠

漢桔梗



другого к пяти первоэлементам древней натурфилософии. Жаркие баталии идут в семье, если сочетаются дерево и огонь, а вот если огонь и вода, то в семье царят тишь да благодать. Четкость и ясность страницы, которая читается легко, поражает еще и потому, что все выполнено очень мелко (величина клейма-иллюстрации 3 x 3 см). Такая же четкость, визуальная действенность были характерны и для страниц календарей.

Знакомство японцев с голландским естествознанием, с прекрасными изданиями книг по ботанике и энтомологии в этой стране способствовало расцвету в Японии в XVIII веке научной книги. В 1717 году сёгуну Ёсимунэ была преподнесена голландская книга по ботанике. С этого времени опыт голландской науки и голландских издателей активно усваивается японской культурой. (См., например, сочинение Ивасаки Цунэмаса «Иллюстрированное описание лекарственных растений» — Хондзо дзуфу).

Об огромном влиянии голландской книги на японскую культуру XVIII века говорит, например, тот факт, что в поэзии возник жанр, получивший название «поэзия голландского стиля» (оранда рю).

Особую область книжного искусства Японии представляют собой многочисленные издания книг по гидробиологии и ихтиологии. И в этой сфере опыт голландской книги о раковинах и рыбах сыграл свою роль. Каждая страница японских книг чрезвычайно выразительна — в ней свободная композиция листа сочетается с характерностью и убедительностью самого изображения. Научная достоверность не перерастает в мультяшную иллюзорность, в изображении есть та мера условности и обобщения, которая делает иллюстрацию художественным образом.

Великолепная ксилографическая книга XVIII века «Иллюстрированный раздел ихтиологии» (Эхон тацуно бу дзэн хэн) была создана художником Китао Косусай, известным мастером книжной графики. Цветные гравюры-иллюстрации даны в развороте, изображения рыб, раков и моллюсков сопровождаются краткой надписью с их названием. Любопытно, что на последнем листе дан текст рекламы лекарства от сыпи у новорожденных.

Особой выразительностью отличаются книги по медицине: в них четкий анатомический рисунок усложнен и обогащен указателями, чертежами, схемами, пояснительными надписями, которые превращают полосу в сложный ансамбль, выстроенный из разного рода условных знаков.

В период Эдо широкое распространение получили в Японии книги по нумизматике, пользовавшейся большой популярностью в это время. В Японии многократно переиздавался известный труд китайского нумизмата Хун Цуня (XII век). Излюбленной формой книг по нумизматике были иллюстрированные каталоги. Страница такого каталога решена графически очень

выразительно: рамка объемлет разворот целиком, каждая страница делится на восемь частей. Внизу каждой из восьми частей помещается оттиск с монеты, а сверху – пояснительный текст, сочетающий китайскую иероглифику со знаками японской каны. Красота древних надписей на монетах, разнообразие их форм, перенесенные на страницы книги, сообщают ей особую эстетическую привлекательность.

Книги по географии с общими картами Японии и картами отдельных провинций, с планами городов получили с начала XVII века особенно широкое распространение. Своеобразие традиционной японской картографии сильно сказывалось на характере иллюстрирования книг на эту тему. Так, в японской науке отсутствовала стандартизированная ориентация по странам света: карты могли быть ориентированы на восток, на юг, на северо-запад и т.д. Распространена была своеобразная форма карты-панорамы, так, например, в путеводителях часто изображался тракт Токайдо. Цветовое решение карт тоже отличалось от европейских. Внутри черного ксилографического контура раскрашивались только отдельные части карты, а в основном сохранялся белый фон. На карте, где отсутствовала градусная сетка, был круг шестидесятилетнего временного цикла, позволявший ориентировать элементы карты по странам света.

Карты часто сопровождались текстами, в которых содержались сведения по астрологии и фенологии.

Новое издание «Карты Токайдо с измерениями» (Симпан Токайдо бункэн эдзу), появившееся в XVIII веке в Эдо, – шедевр книжного искусства. Это полоса бумаги длиной в 12 м, сложенная «гармошкой» и заключенная в обложки. Карта открывается подвижным кругом для определения времени восхода и захода луны в разные дни лунного месяца. Ее также предваряют введение и описание основных объектов, встречающихся на дороге Токайдо. Эта карта адресована путнику-паломнику, в ней переданы особенности рельефа, основные достопримечательности, описание которых сделано известным в то время поэтом-юмористом Киси Уэмоном. Он же и рисовал эту карту, в которой вместо условных топографических знаков даны графические изображения гор и рек, мостов и селений.

Издания книг по искусству отличала особая тщательность воспроизведения живописного или графического оригинала. В собрании Ленинградского отделения Института востоковедения Академии наук СССР хранится альбом, гравированный знаменитым мастером Цутая Дзюсабуро, в котором прекрасно воспроизведена живопись школы хайга.

По-особому выразительны издания по архитектуре, например, «Полное собрание образцов творений великих зодчих» (Синсэн дзохо тайсё ханагата тайдзэн), в начале XIX века – издания по искусству икэбаны и по истории костюма. В книгах такого типа страница вбирает в себя информацию разного характера: натурную зарисовку, описание костюма или композиции из

цветов, философские рассуждения автора, цитаты из текстов знаменитых мастеров искусств. Все эти элементы активно нагружают страницу, создавая «лоскутную», составленную по законам декоративности композицию.

Рукописная книга была довольно широко распространена в течение всего периода Эдо. Ее роль в основном оставалась прежней: сохранить тексты, содержащие тайну учения или секреты искусства, которые можно раскрывать только в кругу посвященных. В этом отношении очень показательны сочинения об искусстве икэбаны, часть которых распространялась только среди последователей определенной школы. На них иногда можно было встретить такое предупреждение: «Категорически запрещается давать указания и показывать Руководство лицам, принадлежащим к другим школам».

В 1848 году из Голландии в Нагасаки привезли европейский печатный станок, который приспособили для печатания иероглифического текста. В 1852 году был сделан свинцовый шрифт, и книги стали широко печататься наборным способом. Так в японском книгопечатании начался новый этап. В Японии сохранились, однако, и все традиционные виды производства книги вплоть до переворота Мэйдзи (1868), когда начал господствовать европейский способ книгопечатания, ксилография же стала применяться только для редких изданий.

Заключение

Историю японской книги можно рассматривать как поступательное развитие лишь в одном аспекте: как плодотворное накопление художественного опыта предшествующих эпох и освоение разнообразных способов производства книги. В ценностном отношении памятники ранних этапов истории книжного искусства в Японии никак не уступают, а в чем-то даже и превосходят книги, созданные в более позднее время. Их отличает органичность и структурная целостность, тогда как с течением времени язык книжного искусства усложняется с неизбежной утратой простоты и естественности.

В заключение, думается, есть смысл, хотя бы кратко, остановиться на двух проблемах, связанных с искусством японской книги: на ее типологической общности с европейской книжной культурой и на значении национальной традиции в современной японской книге.

Современной наукой о взаимодействии культур Востока и Запада выработаны два основных принципа — гомологический и диалогический. Термин «гомология» заимствуется из геометрии и означает корреляцию между точками двух различных систем, в которой каждая точка одной системы соответствует гомологической точке другой. Это соответствие отнюдь не тождество. Гомологический принцип требует истолкования фактов культуры в соответствии со спецификой почвы, на которой они выросли, не подходя к ним с чужими мерками. Однако последовательно проведенный гомологический принцип вступает в противоречие с жизнью, в которой сами культуры сравнивают себя с другими, утрачивают некоторые исконные местные черты и усваивают чужие. Поэтому гомологический принцип должен быть дополнен диалогическим. Зная внутреннюю логику культуры, необходимо постичь и логику культурных контактов. В работе Н. И. Конрада «Запад и Восток» выделены несколько видов сравнительно-типологического исследования: сравнительное изучение двух культур, имевших в прошлом историческую общность; сопоставление тех сторон культуры Востока и Запада, которые существовали в одинаковые исторические периоды; выявление типологической общности; изучение связей и влияний одной культуры на другую¹.

Попытка сравнительного анализа японской и европейской средневековой книги требует использования всех названных методов сопоставления, так как книга — это сложный конгломерат свойств, рожденных синтезом «своего» и «чужого». Японское классическое искусство в целом, и искусство японской книги в частности, в этом отношении представляет чрезвычайно интересное явление. Общеизвестно, что активное освоение Японией сначала культуры других стран Востока, а со второй половины XIX века западной культуры и цивилизации вовсе не лишили, а, напротив, усилили национальное

своеобразие культуры этой страны. Некоторый свет на решение этой сложной проблемы может, пожалуй, пролить типологический анализ японской книги. Уроки книжного искусства, эстетические и художественные принципы, открытые японскими мастерами, обладают одним ценным свойством: при всей своеобычности и несходстве с другими они универсальны по своей природе и имеют общечеловеческую ценность.

Соотношение изображения и слова, вещи и текста во многом осознавались японской эстетикой так же, как и современной наукой о книжном искусстве. Книга активно воздействует на человека не только текстом-содержанием, но и всей своей «плотью», всей художественной структурой. Эстетическое бытие книги, ее роль в жизни человека осознавались японскими мастерами как один из определяющих элементов. Однако важно отметить, что функциональность книги вовсе не понималась внешне и прагматически. Общение с книгой не предполагало какой-то внешней цели, лежащей за этим диалогом человека с книгой. Традиционные принципы эстетизации жизни, столь присущие быту японцев², давно уже органично освоены и претворены в художественном опыте современных европейских дизайнеров. Включение книги в контекст повседневного бытия, которое японцы считают высочайшим искусством, позволяет художникам раскрывать в ней новые глубинные стороны, как социальные, так и собственно эстетические.

Одним из важнейших, определяющих элементов японской классической книги, как уже говорилось выше, является ее особый ритмический строй. Ритм выступает в ней как основное организующее начало, как одно из главных средств достижения цельности. Ритм цвета и линий, ритм пространства, каждый раз своеобразный, на странице или развороте, наконец, особый ритм, пронизывающий всю книгу, выступает как основной выразитель ее стилистического и жанрового своеобразия. Ритмическая организация книги является также едва ли не важнейшим признаком ее качества и в современной теории книжного искусства.

Огромная роль в структуре японской книги отводится фактурным элементам — фактуре бумаги, переплетных тканей, туши и красок. Японская книга являла собой своеобразный ансамбль фактуры. Достижения японских мастеров вошли в сокровищницу общечеловеческой культуры, стали творческим арсеналом современного книжного искусства и на Востоке, и на Западе. Многие европейские мастера книги уже в конце XIX века обратились к опыту японских художников. В начале XX века их сильное влияние сказывалось в искусстве книги, создаваемой в рамках стиля «модерн». Особенно плодотворным и ярким в этом плане было искусство О. Бердсли.

Современные дизайнеры активно осваивают опыт японского книжного искусства. Наиболее творчески, на наш взгляд, восприняли уроки японской книги те художники, которые не

воспроизводят в своем творчестве каких-либо элементов из «японской экзотики», а творчески претворяют открытия ее лучших мастеров. Ярким примером столь творческого, опосредованного использования традиций японского книжного искусства является работа западногерманского художника Вальтера Шмёгнера, который создал небольшую книжку по детской сказке «Город» известного немецкого писателя XX века Германа Гессе³. Эта сказка была написана Г. Гессе одновременно с книгой о важнейшей школе средневековой японской философии – об учении дзэн-буддизма. Связь творчества писателя с восточной, в частности и в первую очередь с японской, культурой рассматривалась мною в специальной работе⁴. Здесь ограничимся лишь напоминанием о том, что связь автора сказки с японской культурой не случайна. Однако ни в тексте сказки, ни в книге, целиком созданной художником, нет и тени стилизации под японскую книгу. Основная мысль автора «Города» – это ужас перед уродством, которое привносит цивилизация, в частности город, в природу, разрушая прекрасное лицо земли. Япония, как известно, наиболее остро уже сейчас ощущает этот экологический страх. Художник пишет текст, располагая его только на левых (оборотных) сторонах страниц и занимая им лишь две трети страницы, на нижней трети которой расположены небольшие иллюстрации с изображением урбанистического пейзажа. Правая страница на две трети оставлена пустой. На ней лишь в небольшом прямоугольнике (4 × 5 см) дан пейзажик – зеленый лужок и облачка над ним, – который повторяется на каждой правой странице без изменений, выступает как лейтмотив всей книги и вместе с тем воспринимается как подобие оттиска от печати. Каллиграфия текста и рисунки художника воспроизведены факсимильно. В этой небольшой книжке все – от рукописного текста до иллюстрационных разворотов и неизменного повторения пейзажа-печатки – одухотворено художественным опытом японской книги.

Интересно провести и сравнительный анализ книги двух регионов, японской и европейской, находящихся на одном этапе исторического развития. При этом важно помнить о том, как справедливо замечает А. Я. Гуревич, что «те или иные признаки могут выглядеть близкими и даже удивительно сходными в разных культурах, – взятые же в целом, как системы, культуры глубоко различны, и внутри этой целостности от нее каждый компонент получает своеобразную окраску»⁵.

Так, исследователи японской книги нередко отмечают общность ее с принципами конструирования в национальной архитектуре. В работах об искусстве западного средневековья структура европейской книги уподобляется архитектонике готических соборов, а иллюстрации – витражам. Однако кажущаяся общность оборачивается глубинным различием. Как и традиционная японская архитектура, которая в пределах простых и строгих конструкций создает подвижное, перетекающее

пространство, японская книга, по наблюдению Б. Г. Вороновой, «одновременно конструктивна и свободна. В ней больше воздуха, пространства, чем в книге европейской»⁶.

«Вертикаль текста и горизонтальные линии черной рамки, отделяющей его от изображения, при строгой центричности страницы, позволяют создавать асимметричные композиции, динамичное пространство», — отмечает Б. Г. Воронова⁷. Выразительность страницы меньше всего определялась орнаментом, заставками или другими украшениями, она строилась на цвете, фактуре бумаги, на каллиграфии текста, которые приобретали большую выразительность при сохранении пустого пространства, «воздуха», как называл его В. А. Фаворский.

Текстовая природа восприятия мира, очевидная для художников дальневосточного региона, оказалась весьма характерной и для многих крупных мастеров Запада. Достаточно напомнить часто встречающееся в работах европейских художников уподобление женской фигуры латинской букве «S». Яркое «буквенное» видение мира проявилось в искусстве итальянской, французской и немецкой средневековой книги.

Графика, художественный образ буквы и глубинные связи «буквы» и «духа» нередко, к сожалению, представляются современному издателю чем-то внешним, не относящимся к содержанию публикуемого текста. «Однако стоит хотя бы поверхностно ознакомиться с материалом, чтобы стало очевидным: именно графика делается в XVIII веке первоочередным знаком культурного самоопределения текста... Связь между понятиями „литература“ и „литера“ ощущалась как живая и значимая», — отмечают авторы статьи, посвященной проблемам наиболее адекватной передачи в переизданиях полиграфического образа старого текста⁸.

Если же сравнить классические трактаты по каллиграфии китайских и японских мастеров и ранние сочинения европейских авторов о шрифте, то в них обнаруживается глубокая общность. И те и другие стремились выявить структурную закономерность письменного знака, его максимальные выразительные возможности.

Уподобление того или иного иероглифа человеку в различных позах или различного телосложения, как уже говорилось, было широко распространено в китайской и японской теории каллиграфии. Подобный же метод использовал, например, Жоффруа Тори — один из ведущих французских мастеров книги и шрифта XVI века. Столь же плодотворным и важным методом считали европейские и японские мастера книги метод уподобления сложных изображений простым геометрическим формам.

В альбоме Виллара де Оннекур (XIII век, Национальная библиотека, Париж) в основе изображения головы лошади лежит равнобедренный треугольник, в основе изображения орла и некоторых типов человеческого лица — пятиконечная звезда.

Сходные уподобления сложного простому можно обнаружить в альбомах-руководствах для начинающих художников, например в «Манга» Хокусая.

Некоторые выдающиеся памятники европейской средневековой книги сходны с японскими. Особенно часты такие совпадения в памятниках немецкой ксилографии с характерной для нее повествовательностью, бытовизмом, с многочисленными вкраплениями текста. Но и итальянская книга (например, *Liber Arte Venandi cum avilibus*, 1260, Библиотека Ватикана) содержит изображения камней и птиц, необычайно похожие на образцы из японских книг-свитков XIII века. «Натуралии» известной немецкой художницы и издательницы Марии Сибиллы Мериан полны глубокого сходства с иллюстрациями Утамаро. В Голландии в середине XVIII века была выпущена книга Альбера Себа по естествознанию⁹, в которой страницы с изображением раковин почти неотличимы от страниц в «Книге раковин» Кацусика Хокусая. Таких примеров можно привести множество, но и приведенные выше могут служить достаточно убедительным свидетельством универсальности важнейших принципов искусства книги, которые были вѣдомы как японским, так и европейским мастерам при всем фундаментальном различии культур Востока и Запада. Эти универсалии были predeterminedены самой книгой как социальным, философским, эстетическим и техническим феноменом.

Многослойная структура художественного текста, читаемого и оцениваемого в разных уровнях восприятия, естественно, сказывалась и на облике книги: на ее формате и бумаге, каллиграфии и иллюстрациях. Японские и европейские мастера книги не только осознавали, но и остро чувствовали, что во всяком изображении, иллюстрирующем текст, неизбежно отсутствует полное совпадение между тем, что представлено в зрительном образе, и словесно сформулированным содержанием, которое этот зрительный образ должен выразить. Отсюда постоянное стремление преодолеть этот разрыв, добиться либо гармонического сочетания изображения и слова, либо их противопоставления, также раскрывающего их внутреннюю связь, позволяющую глубже осознать это единство. Художники не переводили словесный образ в изображение, а создавали параллельный тексту изобразительный ряд, построенный по иным, чем законы словесного образа, принципам.

В европейском книжном искусстве XVIII века явственны черты, сходные с японским. Одно из самых прославленных сочинений этого столетия – роман Л. Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена». В нем можно обнаружить множество параллелей, свидетельствующих о сходстве эстетических принципов построения текста и его расположения на странице с книжной эстетикой японцев этого же столетия. Это сходство двух книжных культур ярче всего сказалось в особой форме единства изобразительного знака и текста, в обостренном

чувстве семантической роли пустого пространства, в стремлении разрушить любые литературные условности, сковывающие свободу автора.

В романе Л. Стерна, как и у японского писателя Бакина, текст легко переходит в графику – их семантическая роль в книге одинакова. Стерн включает замысловатые рисунки, которые должны передать запутанность его рассуждений, и вместо того, чтобы описывать, как он будет, наконец, излагать заключения Шенди, просто чертит прямую линию. Писатель пропускает несколько глав, пишет якобы сначала 18-ю, а потом 17-ю главу, оставляет пустой страницу, на которой предлагает читателю изобразить свою возлюбленную, и тем самым он поймет, какой была одна из героинь романа. Игровое начало входит в мир книги обоих регионов.

В истории европейской и японской книги очевидны два понимания соотношения изображаемого с изображенным. На ранних этапах развития и то и другое искусство выражало принципиальную неадекватность изображенного изображаемому, ибо зримый образ не может и не должен воплощать все содержание литературного. Он является лишь одной из степеней приближения, лишь знаком, за которым угадывается первообраз. Поэтому всякое изображение было рассчитано на истолкование, на прочтение некоего недоволощенного текста. Таким образом, изображение и текст еще практически не отделялись друг от друга.

Лишь в середине XVII века японские книжники (а европейские на столетие раньше) обретают веру в то, что содержание, сформулированное словесно, визуально воплотимо, то есть, что все словесно описанное изобразимо. Эта вера и повлекла за собой рождение современного типа иллюстрированной книги.

Примечания

Предисловие

- ¹ *Фаворский В.* О графике, как об основе книжного искусства. В сб.: Искусство книги. М., 1961, вып. 2, с. 63.
- ² См.: *Григорьева Т. П.* Японская художественная традиция. М., 1979.
- ³ Периодизация истории в Японии до 1868 г. (переворот Мэйдзи) ведется по нзванию столиц и резиденций правителей. С каждой переменой правления менялась столица, каждый период отмечен своим культурным комплексом, внутри которого и сообразно с которым жила книга.
- ⁴ *Григорьева Т. П.* Указ. соч., с. 5.
- ⁵ В книге принят японский порядок написания имен: на первом месте фамилия, на втором имя.
- ⁶ *Мастера искусства об искусстве.* М., 1965, т. 1, с. 123.
- ⁷ *Алексеев В. М.* Китайская народная картинка. М., 1966, с. 20.
- ⁸ *Мараини Ф.* Япония. Образы и традиции. М., 1980, с. 101.
- ⁹ *Фуко М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М., 1977, с. 81.
- ¹⁰ *Ниходзин-но бисики* (Эстетическое сознание японцев). Токио, 1974, т. 3, с. 755. — На яп. яз.
- ¹¹ *Алексеев В. М.* В старом Китае: Дневники и путешествия. 1907. М., 1958, с. 12.
- ¹² См.: *Юдзи Айда.* Ниходзин-но исики кодзо (Структура сознания японцев). Токио, 1970. — На яп. яз.
- ¹³ См.: *Томио Тэдзука.* Моно-о ивану нихон-о кангаэру (Размышления о молчаливой Японии). Токио, 1972. — На яп. яз.
- ¹⁴ *Герчук Ю. Я.* Художественная структура книги. М., 1984, с. 9.
- ¹⁵ *Ляхов В. Н.* Очерки теории искусства книги. М., 1971, с. 178.
- ¹⁶ *Горегляд В. Н.* Дневники и эссе в японской литературе X–XIII вв. М., 1975, с. 92–94.
- ¹⁷ *Кимия Ясусико.* Нихон коинсацу бункаси. Токио, 1965. — На яп. яз.
- ¹⁸ *Кавасаэ Кадзума.* Нихон сёсигаку-но кэнкю. Токио, 1971. — На яп. яз.
- ¹⁹ *Сёдзи Сэнсуй.* Нихон-но сёмоцу. Токио, 1954. — На яп. яз.
- ²⁰ *Оно Тадасигэ.* Хон-но бидзюцу си (Искусство книги). Токио, 1983. — На яп. яз.
- ²¹ *Brown L. N.* Block printing and book-illustration in Japan. L.; N. Y., 1924.
- ²² *Chibbett D.* The history of Japanese printing and book-illustration. Tokyo; N. Y.; S. F., 1977.
- ²³ *Гривнин В. С.* Влияние китайской книги на развитие книгопечатания в Японии (VII–XIV века). — Книга: Исследования и материалы, 1962, сб. 6; *Гривнин В. С.* Японская печатная книга VIII–

пераой половины XIX веков и ее роль в развитии культуры и литературы. Дис. ... канд. филол. наук. 1962. Машинопись.

²⁴ *Горегляд В. Н.* Дневники и эссе в японской литературе X–XIII вв. М., 1975.

²⁵ *Коломиец А. С.* «Манга»: Сборник рисунков Хокусая. М., 1967.

²⁶ *Воронова Б. Г.* Кацусика Хокусай. М., 1975.

Роль техники и материалов в японской книге

¹ Относительно редко, но все же создавали в Японии рукописные и даже печатные книги-свитки на шелке. Таким, например, уникальным изданием была публикация сочинений Конфуция в конце XVI века на нескольких свитках из шелка.

² *Мастера искусства об искусстве.* М., 1965, т. 1, с. 128–130.

³ См. там же, с. 130.

⁴ *Waley A.* The pillow book of Sei Shonagon. London, 1960, p. 10.

⁵ *Флуг К. К.* История китайской печатной книги Сунской эпохи X–XIII вв. М.; Л., 1959, с. 30.

⁶ *Петрова О. П., Горегляд В. Н.* Описание японских рукописей, ксилографов и старопечатных книг. М., 1963, вып. 1, с. 8.

⁷ *Лепятский А. В.* Особые страницы: Художественное конструирование и оформление книги. М., 1971, с. 108.

Книга периодов Нара (645–794), Хэйан (794–1185)

¹ См.: *Пинус Е. М.* Кодзики — Записки о делах древности. М., 1972.

² См.: *Гривнин В. С.* Японская печатная книга VIII — первой половины XIX веков и ее роль в развитии культуры и литературы. Дис. ... канд. филол. наук. 1962. Машинопись.

³ Японские исследователи высказывали разные суждения о технике печати дарани. Речь шла и о медных досках, и даже о подвижных литерах, но большинство считает, что они отпечатаны ксилографическим способом.

⁴ *Мараини Ф.* Япония. Образы и традиции. М., 1980, с. 136.

⁵ Горегляд В. Н. Дневники и эссе в японской литературе X–XIII вв. М., 1975, с. 52.

⁶ Цит. по кн.: Дзюньитиро Танидзаки. Мать Сигэмoto. Повести, рассказы, эссе. Пер. с яп. М., 1984, с. 20–21.

⁷ Гэнсёку нихон-но бидзюцу (Японское искусство в цвете). Токио, 1967, т. 8, с. 50–52. — На яп. яз.

⁸ Мурасаки Сикибу. Гэндзи-моногатари. Токио, 1926, с. 101–102. — На яп. яз.

⁹ Мурасаки Сикибу. Указ. соч., с. 97.

¹⁰ Григорьева Т. П. Японская художественная традиция. М., 1979, с. 227.

¹¹ См.: Фудзита Кайсэ, Акияма Тэрукадзу. Сиги-сан змаки. Токио, 1957. — На яп. яз.

¹² Makoto Ueda. Literary and art theories in Japan. Cleveland, 1967, p. 29.

¹³ Ито Н., Миягава Т., Маэда Т., Ёсидзава Т. История японского искусства. Пер. с яп. М., 1965, с. 63.

¹⁴ См.: Японские легенды о чудесах (IX–XI вв.) / Пер. с яп. А. Н. Мещерякова. М., 1984.

¹⁵ См.: Горегляд В. Н. Дневники и эссе в японской литературе X–XIII вв. М., 1975.

¹⁶ Цит. по кн.: Гривнин В. С. Японская печатная книга. ., с. 54.

Книга периодов Камакура (1185–1333), Асикага (или Муромати) (1334–1572) и Момояма (1573–1614)

¹ Цит. по кн.: Конрад Н. И. Очерк истории культуры средневековой Японии: VII–XVI века. М., 1980, с. 89.

² Классическая проза Дальнего Востока. М., 1975, с. 707.

³ Там же, с. 710.

⁴ Там же, с. 715.

⁵ Дзюньитиро Танидзаки. Похвала тени (Инъэй райсан). — Восточное обозрение, 1939, № 1, с. 103.

⁶ Chibbett D. The history of Japanese printing and book illustration. Tokyo; N.Y.; S.F., 1977, p. 54.

⁷ См.: Анарина Н. Г. Японский театр. Но. М., 1984.

⁸ Гривнин В. С. Японская печатная книга. ., с. 94.

⁹ Hajek L. Der frühe japanische Holzschnitt. Praga, 1957, S. 30.

¹⁰ Кавасаэ Кадзума. Сага-бон дзую (Книги Сага-бон в иллюстрациях). Токио, 1932, с. 119. — На яп. яз.

¹¹ Гривнин В. С. Из истории «национальной науки» (кокугаку) в Японии. — Народы Азии и Африки, 1973, № 2, с. 19.

Книга периода Эдо (1614–1868)

¹ Кин Д. Японская литература XVII–XIX столетий. М., 1978.

² Лотман Ю. М. Искусство как информационный парадокс. — В сб.: Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973, с. 20.

³ Там же, с. 19.

⁴ Кристеллер П. История европейской гравюры XV–XVII вв. М., 1939, с. 23.

⁵ Гривнин В. С. Японская печатная книга. ., с. 137.

⁶ Мастера искусства об искусстве. М., 1965, т. 1, с. 127.

⁷ Кин Д. Указ. соч., с. 278.

⁸ Характеристика творчества Хокусая в области книжного искусства дается на основе глубокого специального исследования. См.: Воронова Б. Г. Кацусика Хокусай: Графика. М., 1975.

⁹ Нарадзаки Мунэсигэ. Ниппон ханга будзюцу дзэнсю тайконан (Собрание японских гравюр. Хокусай, Хиросигэ). Токио, 1960, с. 15. — На яп. яз.

¹⁰ См.: Коломиец А. С. «Манга»: Сб. рисунков Хокусая. М., 1967.

¹¹ Суримоно — поздравительная открытка.

¹² Воронова Б. Г. Указ. соч., с. 41.

¹³ Воронова Б. Г. Указ. соч., с. 47.

¹⁴ Воронова Б. Г. Указ. соч., с. 47.

Заключение

¹ Конрад Н. И. Запад и Восток. М., 1972, с. 65.

² См.: Пронников В. А., Ладанов И. Д. Японцы: Этнографические очерки. М., 1983, с. 201–212.

³ Hesse H., Schmögner W. Die Stadt. Frankfurt am Main, 1977.

⁴ См.: Завадская Е. В. Культура Востока в современном западном мире. М., 1977.

⁵ Гуревич А. Я. Мировая культура и современность. — Иностранная литература, 1976, № 1, с. 207.

⁶ Воронова Б. Г. Кацусика Хокусай: Графика. М., 1975.

⁷ Там же.

⁸ Лотман Ю. М., Толстой Н. И., Успенский Б. А. Некоторые вопросы текстологии и публикации русских литературных памятников XVIII в. — Известия Академии наук СССР, серия литературы и языка, 1981, № 4, с. 314–315.

⁹ Seba A. Locupetissimi rerum naturalium. Amsterdam, 1734–35.

Основная литература

- Воронова Б. Г. Кацусика Хокусай: Графика. М., 1975. 104 с., 80 л. ил.
- Горегляд В. Н. Дневники и эссе в японской литературе X–XIII вв. М., 1975. 380 с.
- Горегляд В. Н. Ки-но Цураюки. М., 1983. 143 с.
- Гривнин В. С. Влияние китайской книги на развитие книгопечатания в Японии (VII–XIV века). – Книга: Исследования и материалы, 1962, сб. 6, с. 215–230.
- Гривнин В. С. Японская печатная книга VIII–первой половины XIX веков и ее роль в развитии культуры и литературы. Дис. ... канд. филол. наук. 1962. – 331 с. Машинопись.
- Григорьева Т. П. Японская художественная традиция. М., 1979. 368 с.
- Дашкевич В. Т. Хиросигэ. Л., 1974. 159 с.
- Денике Б. П. Японская цветная гравюра. М., 1935. 198 с.
- Изнага Сабуро. История японской культуры. М., 1972. 231 с., 40 л. ил.
- Кин Д. Японская литература XVII–XIX столетий. М., 1978. 432 с.
- Коломиец А. С. Гравюры Утамаро в жанре «окубиз». – Сокровища искусства стран Азии и Африки, 1976, вып. 2, с. 99–113.
- Коломиец А. С. «Манга»: Сб. рисунков Хокусая. М., 1967. 136 с.
- Конрад Н. И. Очерк истории культуры средневековой Японии: VII–XVI века. М., 1980. 144 с.
- Конрад Н. И. Японская литература: От «Кодзики» до Токутоми. М., 1974. 565 с.
- Петрова О. П., Горегляд В. Н. Описание японских рукописей, ксилографов и старопечатных книг. М., 1963–1971, вып. 1–6.
- Сердюк Е. А. Японская классическая гравюра и театр Кабуки (1614–1808). Автореф. дис. ... канд. искусствоведения/МГУ им. М. В. Ломоносова. М., 1977. 24 с.
- Флуг К. К. История китайской печатной книги Сунской эпохи X–XIII вв. М.; Л., 1959. 399 с.
- Ёсида Тэрудзи. Укиё-э дзитэн (Толковый словарь искусства укиё-э). Т. 1–3. Токио, 1974.
- Ёсидзава Ёсинори. Нихон кокан сёмоку (Библиография японской старопечатной книги). Токио, 1933.
- Кавасэ Кадзума. Кокацудзихон-но кэнкю (История печатания подвижными литерами в Японии). Токио, 1937.
- Кавасэ Кадзума. Нихон сёсигаку-но кэнкю (История книгопечатания в Японии). Токио, 1971.
- Кавасэ Кадзума. Сага-бон дзуко (Книги печати Сага-бон и иллюстрации). Токио, 1932.
- Канзю Фукумацу. Кёдо сэйхон тё (Переpletное дело в Японии). Токио, 1962.
- Катакура Кэнсиро. Какоси сэйдзёхо (Методы производства бумаги). Токио, 1935.
- Като Сэйдзи. Васаи (Японская бумага). Токио, 1958.
- Кёто инсацу иссэнэнси (Тысяча лет истории книгопечатания в Киото). Киото, 1970.
- Кимия Ясусико. Нихон коинсацу бункаси (История старопечатной книги в Японии). Токио, 1965.
- Кодзо обби кодзосико (Бумажное дерево и производство бумаги из бумажного дерева). Сост. Нарита Кацудэй. Токио, 1940.
- Кокусю (Японское национальное сокровище). Т. 1–6. Токио, 1963–1967.
- Кокуяку дзэнсю сосё (Библиотека секты дзэн). Токио, 1920.
- Мати Сюнсо. Уцукусуй сё (Каллиграфия). Токио, 1956.
- Нихон мэйхицу дзэнсю. Хэйан дзидай-хэн (Собрание выдающихся произведений японской каллиграфии. Хэйанский период). Вып. 1–20. Токио, 1955–1958.
- Оно Тадасигэ. Хон-но бидзюцу си (Искусство японской книги). Токио, 1983.
- Сайто Юкио. Эдо мэйсё дзукай (Альбом достопримечательностей Эдо). Токио, 1940.
- Сёдзи Сэнсуй. Нихон-но сёмоцу (История японской книги). Токио, 1954.
- Судзюки Коэ. Дзи-о дзёдзю-ни каку хо (Руководство по японской каллиграфии). Токио, 1943.
- Сэкинз Масанао. Такаёси Гэндзи-но кайсэцу (Комментарий к иллюстрациям Такаёси к повести о Гэндзи). Б. м., 6. г.
- Сюппан дзитэн (Японо-английский словарь книгоиздательского дела). Токио, 1959.
- Такзи Такэо. Хон то соно сёхэн (Книги и вокруг них). Токио, 1975.
- Тэнри гяраи (Каталог 46-й выставки художественной галереи Тэнри. Ранние печатные книги Японии). Токио, 1977.
- Укиё-э (Искусство школы укиё-э). Т. 1–5. Токио, 1964–1966.
- Укиё-э дзёсю (Собрание гравюр школы укиё-э). Т. 1–6. Токио, 1955–1956.

- 206 Эдо осэцу-ё кайдандзо (Энциклопедия периода Эдо). Токио, 1883. (Переиздание энциклопедии 1704 г.).
Эмори кэндзи (Книжный словарь). Токио, 1955.
- Biographical dictionary of Japanese art. Tokyo, 1981.
Brown L. N. Block printing and book illustration in Japan. London; New York, 1924.
Carter T. F. The invention of printing in China and its spread westward. New York, 1955.
Catalogue Barboutau. Paris, 1904.
Catalogue Gillot. Estampes japonaises et livres illustrés. Paris, 1914.
Chibbett D. The history of Japanese printing and book illustration. Tokyo; New York; San Francisco, 1977.
Courant M. Bibliographie coréenne. Paris, 1895. V. 1.
Duret Th. Livres et albums illustrés du Japon réunis et catalogués. Paris, 1900.
Hajek L. Der frühe japanische Holzschnitt. Praga, 1957.
Hillier J. Hokusai. Painting, drawing and woodcuts. London, 1955.
Hillier J. Japanese masters of the colour print. London, 1954.
Hillier J. The Japanese Print. A new approach. London, 1960.
Hillier J. The Japanese prints: 300 years of albums and books. London, 1980.
Hillier J. The uninhibited brush. London, 1974.
Hirani Chie Kiyonaga. A study of his life and works. Boston, 1939.
Hughes S. Washi. The world of Japanese paper. Tokyo; New York; San Francisco, 1978.
Japanese Buddhist prints. Tokyo, 1967.
Kenji Toda. Descriptive catalogue of Japanese and Chinese illustrated books in Ryerson Library of Art Institute of Chicago. Chicago, 1931.
Kurth J. Die Geschichte des japanischen Holzschnitts. Leipzig, 1924–1929. Bd. 1–3.
Lane R. L'estampe japonaise. Fribourg, 1979.
Ledoux collection. The primitives (Japanese prints of the primitive period). New York, 1942.
Makoto Ueda. Literary and art theories in Japan. Cleveland, 1967.
Masterpieces of Japanese prints. Chicago, 1955.
Michener J. A. Japanese prints from the early masters to the modern. Tokyo, 1963.
Michener J. A. The Hokusai sketch-books. Rutland, 1975.
Minamoto H. An illustrated history of Japanese art. Kyoto, 1935.
National treasures of Japan. New York, 1951–1952. Ser. I, II.
Noguchi Yone. Kiyonaga. Tokyo, 1932.
Noguchi Yone. Ukiyo-e primitives. Tokyo, 1943.
Okudaira H. Emaki. Tokyo, 1962.
Pumpf F. Das Ise-Monogatari von 1608 und sein Einfluss auf die Buchillustration des XVII. Jahrhunderts in Japan. Berlin, 1931.
Roberts A. Dictionary of Japanese artists. Tokyo, 1937.
Robinson B. W. Kuniyoshi. London, 1961.
Satow M. The Jesuit Mission Press in Japan. 1888.
Schilling P. Christliche Druckereien in Japan, [o.P.], 1970.
Selected masterpieces of Ukiyo-e prints. Tokyo, 1950.
Shizuya Fujikake. Japanese woodblock prints. Tokyo, 1959.
Strange E. F. Japanese colour prints. London, 1910.
Strange E. F. Japanese illustration. London, 1897.
Succo Fr. von. Toyokuni und seine Zeit. München, 1913.
Suzuki D. T. Zen and Japanese culture. Princeton University Press, 1971.
Takahashi Seichiro. The evolution of Ukiyo-e. Yokohama, 1955.
Takahashi Seichiro. Traditional woodblock prints of Japan. New York; Tokyo, 1972.
Toshi Yoshida, Red Yuki. Japanese print making. Tokyo, 1966.
Ukiyo-e. Hiraki collection. Tokyo, 1964–1971. V. 1–20.
Waterhouse D. B. Harunobu and his age. The development of colour printing in Japan. London, 1964.
Winiwater H. de. Kiyonaga et Choki-illustrateurs des livres. Paris, 1924.

Словарь имен

- Андо Хиросигэ** (1797–1858), мастер книжной графики школы укиё-э.
Араи Хакусэки (1657–1725), политический деятель, покровитель книгопечатания.
Аротэй Кобэй (XVIII в.), книгоиздатель в Осака.
Асай Рёи (1630–1691/1709), писатель-монах, создатель жанра путеводителей с иллюстрациями.
Асикага Такудзи (XIV в.), сёгун, покровитель печатни Годзан-бан.
Бакин – см. **Такидзава Бакин**.
Басё – см. **Мацуо Басё**.
Бин Шэн (XI в.), китайский изобретатель наборного шрифта.
Валиньяно Алессандро (XVI в.), итальянский миссионер, привез в Японию печатные станки и шрифт.
Дзиппэнся Икку (1765–1831), писатель, создатель жанра «забавных книжек» (коккэй-бон).
Иваса Матабэй – см. **Укиё Иваса Матабэй**.
Икку – см. **Дзиппэнся Икку**.
Икку Содзюн (1394–1481), поэт и теоретик дзэнского искусства.
Исода Корюсай (XVIII в.), мастер книжной иллюстрации в технике многоцветной гравюры.
Ихара Сайкаку (1642–1693), писатель, основатель жанра укиё-дзоси.
Кано Масанобу (1434–1530), мастер книжной иллюстрации.
Кансицу Гэнкицу (XVII в.), монах, изготовил 80 тысяч медных литер.
Кацукава Сюнсэй (1762–1819), мастер книжной иллюстрации школы укиё-э.
Кацусика Хокусай (1760–1849), мастер книжной иллюстрации и станковой гравюры.
Киёмасу – см. **Тории Киёмасу**.
Киёмицу – см. **Тории Киёмицу**.
Киёмото – см. **Тории Киёмото**.
Киёнага – см. **Тории Киёнага**.
Киёнобу – см. **Тории Киёнобу**.
Кикано Киёсэн (1668–1738) – поэт.
Киси Уэмон (ум. 1796) – поэт-юморист.
Китагава Утамаро (1753–1806) – мастер книжной графики школы укиё-э.
Китао Кокусай (1730–1820), мастер книжной иллюстрации.
Китао Масанобу (1761–1816), мастер книжной иллюстрации.
Коигава Марумати (1744–1789), писатель и художник.
Кокэй (XIII в.), священник, печатник в печатне Касуга-хан.
Конкава Хорумати (1744–1789), писатель и художник-график.
Корин – см. **Огата Корин**.
Корэцукэ – см. **Фудзивара Корэцукэ**.
Корюсай – см. **Исода Корюсай**.
Козцу – см. **Хоннами Козцу**.
Кэйан Гэндзю (XV в.), дзэнский монах, печатник.
Кэйсай Масавси (1764–1824), мастер книжной иллюстрации.
Кэнко-хоси (XIV в.), автор «Записок скуки».
Линь У-чуань (XVII в.), китайский мастер-печатник, работавший в Японии. Создал медный набор в 90 тысяч иероглифов.
Мацуо Басё (1643–1694), поэт, работал в жанре хайку.
Мёкан – прославленный резчик по дереву, создавший в 780 г. для храма Кацуо статую бодхисатвы Авалокитешвары (Каннон).
Ми Фу (XI в.), китайский художник-пейзажист, каллиграф, теоретик искусства.
Минь Ци-цзи (XVI в.), китайский мастер-гравёр, работавший в Японии.
Минь Чжао-мин (XVI в.), китайский мастер-гравёр, работавший в Японии.
Моронобу – см. **Хисикава Моронобу**.
Мурасаки Сикибу (978–1015?), писательница, автор повести «Гэндзи-моноготари».
Нисикава Сукэнобу (1674–1754), мастер книжной иллюстрации.
Нитирэн (1222–1282), буддийский монах, основатель школы нитирэнсю.
Огата Корин (1658–1716), мастер декоративной живописи на ширмах.
Одзэ Хуан (XVII в.), врач, владелец частной печатни. Издавал книги по медицине и фармакологии.
Окумура Масанобу (1686–1764), график, создатель цветной ксилографии в два цвета – розовый и зеленый.
Оуян Сю (XI в.), китайский каллиграф.
Ранкэй (XVIII в.), владелец типографии в Эдо.
Рютэй Танэхико (1783–1842), писатель, создатель «народной литературы».
Сайкаку – см. **Ихара Сайкаку**.

- Санто Кёдэн** (1761–1816), драматург.
- Сато Суйсэки** (раб. 1806–1840), мастер книжной иллюстрации.
- Сиба Кокан** (1738–1818), художник книги. Работал в европейской манере, познакомил Японию с техникой гравюры на меди.
- Судзуки Харунобу** (1725–1770), график, создатель многоцветной ксилографии.
- Сукэнобу** – см. **Нисикава Сукэнобу**.
- Суминокура Соан** (1570–1632), поэт и каллиграф, издатель.
- Сэйко** – см. **Фудзивара Сэйко**.
- Сэй-Сёнагон** (XI в.), писательница, автор «Записок у изголовья».
- Сэсю Тейо Ода** (1420–1506), мастер монохромной живописи тушью.
- Сэттэй** – см. **Цукиона Сэттэй**.
- Сюноку Мёха** (XIII в.), настоятель монастыря Сёкудзи, мастер в печатне Годзанбан.
- Сюнсэй** – см. **Кацукава Сюнсэй**.
- Сяраку** – см. **Тосюсай Сяраку**.
- Такаёси** – см. **Фудзивара Такаёси**.
- Такидзава Бакин** (1767–1848), писатель, создатель дидактического романа. Создал около 300 произведений, нередко сам выступал как их иллюстратор.
- Такэда Идзумо** (1691–1747), драматург.
- Тамэнага Сюнсуй** (1790–1843), романист.
- Татибана Асукуни** (1716–1792), крупный ботаник.
- Татибана Морикуни** (1679–1748), художник-график.
- Тикамацу Мондзамон** (1653–1724), драматург.
- Тоба Сёдзо** (1053–1140), художник эмакимону «Легенды горы Сиги-сан».
- Тоёкуни** – см. **Утагава Тоёкуни**.
- Тоётоми Хидзёси** (1536–1598), военачальник (сёгун), привез из Кореи металлические подвижные литеры.
- Тоёхару** – см. **Утагава Тоёхару**.
- Токугава Ёсимонэ** (XVIII в.), сёгун, покровитель книгопечатания.
- Токугава Иэясу** (1542–1616), военачальник (сёгун), правитель Японии, покровитель книгопечатания.
- Тории Киёмасу** (1694–1716), мастер книжной графики.
- Тории Киёмицу** (1735–1785), мастер книжной графики.
- Тории Киёмото** (1645–1702), мастер книжной графики.
- Тории Киёнага** (1752–1815), мастер книжной иллюстрации.
- Тории Киёнобу** (1664–1729), мастер книжной графики.
- Тосюсай Сяраку** (XVIII в.), художник книги, мастер станковой школы укиё-э.
- Тэнкай** (XVII в.), священник при монастыре Канъэйдзи, гравёр.
- Укиё Иваса Матабэй** (1578–1650), художник из Киото, считается основателем школы укиё-э.
- Утагава Тоёкуни** (1769–1825), мастер книжной графики школы укиё-э.
- Утагава Тоёхару** (1735–1814), мастер книжной графики школы укиё-э.
- Утамаро** – см. **Китагава Утамаро**.
- Фудзивара Корэцукэ** (XIII в.), каллиграф, писал текст «Амитаба-сутры» (1204).
- Фудзивара Сэйко** (1561–1619), философ-конфуцианец.
- Фудзивара Такаёси** (XII в.), каллиграф и художник.
- Ханава Хакиити** (1776–1821), ученый и издатель.
- Харунобу** – см. **Судзуки Харунобу**.
- Хаяси Сихэй** (1738–1793), ученый-географ, издатель трудов по географии с иллюстрациями.
- Хиросигэ** – см. **Андо Хиросигэ**.
- Хисикава Моронобу** (1618–1694), мастер книжной графики.
- Хокусай** – см. **Кацусика Хокусай**.
- Хоннами Коэцу** (1558–1657), каллиграф, живописец, мастер прикладного искусства, издатель.
- Хосокава Юсай** (1534–1610), литератор.
- Хуан Тин-цзян** (XI в.), китайский каллиграф.
- Цукиона Сэттэй** (XVIII в.), мастер книжной иллюстрации.
- Цуруй Намбоку** (1755–1829), издатель, владелец типографии в Эдо.
- Цутай Дзюсабуро** (1750–1797), мастер-гравёр, владелец типографии в Эдо.
- Чэн Мэн-жун** (XIV в.), китайский мастер из Цзяннани, работал резчиком в печатне в Киото.
- Чэнь Хун-шоу** (1598–1652), китайский мастер книжной графики.
- Ши Най-ань** (1296–1370), китайский писатель, автор романа «Речные заводи».
- Юй Лян-фу** (XIV в.), китайский мастер из Фудзяни, работал резчиком в печатне в Киото.
- Ямамото Рикубэй** (XVII в.), владелец печатни в Киото.
- Яматоя Дзэнсити** (XII в.), мастер в печатне Коя-бан.
- Ясумори Адаги** (XIII в.), покровитель книгопечатания а печатне Коя-бан.

Список иллюстраций

- 1 Нисимура Сигэнага. Актер Сандзё Кантарё II а роли книгоноши. 1756. Цветная гравюра на дереве. (На переплете)
- 2 «Сутра Лотоса». XII век. Рукописная книга-свиток. Собрание Мутё. Кобз. Фронтиспис
- 3 Тасибана Минкё. Просушивание бумаги с помощью щетки. Иллюстрация из книги «Сайга сёкунин буруи». 1770. Гравюра на дереве
- 4 Футляр для редких книг. XI век
- 5 Торговые марки издательств в городе Эдо. XVIII век
- 6 Футляры для книг-свитков. XV век
- 7 Гербы важнейших актерских родов и актеров. XVIII век
- 8 Футляр для буддийских сутр. XVIII век
- 9 Столик-пюпитр для чтения. XVII век
- 10 Образец брошюровки книги. XIX век
- 11 Образец книги-гармошки. XII век
- 12 «Гэндзи-моноготари». XII век. Глава «Судзумуси». Рукописная книга-свиток. Музей Токугава, Нагоя. Фрагмент
- 13 «Дзёюй сики-рон». XI век. Ксилограф
- 14 «Э-инга-кё». VIII век. Рукописная книга-свиток. Монастырь Дайгодзи, Киото
- 15 «Э-инга-кё». VIII век. Рукописная книга-свиток
- 16 «Маха праджня парамита сутра». 1299. Печатня Касуга-хан
- 17 «Хоккэ-кё». XII век. Рукописная книга-свиток
- 18 «Сутра Лотоса» на веерах. XII век. Ксилограф
- 19 «Сиги-сан энги». XII век. Рукописная книга-свиток. Монастырь Тёгосонсидзи, Нара
- 20 «Сиги-сан энги». Рукописная книга-свиток. Фрагмент
- 21 «Гэндзи-моноготари». XII век. Глава «Касиваги». Рукописная книга-свиток. Музей Токугава, Нагоя
- 22 «Хэйкэ Нокё». 1164. Рукописная книга-свиток. Храм Ицукусима, Хиросима
- 23 «Хэйкэ Нокё». Фрагмент
- 24 «Итидзи рэндаи хоккэ-кё». XII век. Рукописная книга-свиток. Музей Ямато Бунка-кан, Нара
- 25 «Итидзи рэндаи хоккэ-кё». Рукописная книга-свиток. Фрагмент
- 26 «Хэйкэ хоккэ-кё». XII век. Рукописная книга-свиток
- 27 «Хэйкэ хоккэ-кё». Рукописная книга-свиток. Фрагмент
- 28 «Антология тридцати шести поэтов». XII век. Рукописная книга-свиток. Музей Ямато Бунка-кан, Нара
- 29 «Житие патриархов школы Кэгон». XIII век. Рукописная книга-свиток
- 30 Портрет поэта Кодай-но-Кими. XIII век. Живопись на бумаге. Музей Ямато Бунка-кан, Нара
- 31 «Брама сутра». 1248. Ксилограф
- 32 «Хэйдзи-моноготари». Начало XIV века. Рукописная книга-свиток. Музей изящных искусств, Бостон
- 33 «Хэйдзи-моноготари». Рукописная книга-свиток. Фрагмент
- 34 Богиня Каннон. XIV век. Гравюра на дереве с подцветкой
- 35 «Конгё-кё кайдай». Образец печати Коя-бан. 1280. Ксилограф. Первая страница
- 36 Портрет дзэнского монаха Дайси. XII век. Живопись на шелке. Монастырь Якусидзи, Нара
- 37 «Бику рокумоцу дзу». 1246. Ксилограф
- 38 «Житие святого с горы Коя». XIV век. Рукописная книга-свиток
- 39 «Житие святого с горы Коя». Рукописная книга-свиток. Фрагмент
- 40 «Ронго» Конфуция. 1599. Образец печати наборным шрифтом. Выходные данные
- 41 Портрет Хонзна. XIV век. Гравюра на дереве
- 42 «Исэ-моноготари». 1608. Образец печати Сага-бон. Разворот
- 43 «Житие святого» (Юдзу нзмбуцу). XIV век. Рукописная книга-свиток. Частное собрание, Нара. Иллюстрация
- 44 «Житие святого». Рукописная книга-свиток. Иллюстрация. Фрагмент
- 45 «Исэ-моноготари». Образец печати Сага-бон. 1608. Печать наборным шрифтом. Обложка
- 46 Китагава Утамаро. «Эхон вака збису». 1786. Иллюстрация. Фрагмент
- 47 Окумура Масанобу. «Эхон фуга шити Комаси». 1723. Иллюстрация
- 48 Карта города Эдо. XVIII век
- 49 Окумура Масанобу. «Эхон огира-ни». 1734. Иллюстрация
- 50 Сюнман Сёсадо. Суримоно. XVIII век
- 51 Дзиппэнся Икку. «Рёкё ями-ири сё». 1799. Разворот

- 52 Бумпё Кавамура. «Бумпё гафу». 1813. Разворот
- 53 Тории Киёнага. Книга о театре. XVIII век. Разворот
- 54 Энциклопедия города Эдо. Начало XVIII века. Полоса
- 55 Судзуки Харунобу. Чтение у светильника. 1770. Цветная гравюра на дереве
- 56 Судзуки Харунобу. «Ёсивара сэйро будзин авасэ». 1770. Страница из книги
- 57 Хисикава Моронобу. «Хякунин иссу дзонансё». 1678. Портрет поэта Сайгё Хёси. Страница из книги
- 58 Ониси Тиннзн. Альбом «Сонан гафу». 1834. Разворот
- 59 Тории Киёнага. Книга о театре. XVIII век. Разворот
- 60 Кэйсай Масаёси. «Эхон мияко но нисики». 1787. Иллюстрация
- 61 «Гэссё гафу» (альбом мастера Гэссё). Начало XIX века. Иллюстрации к стихам жанра хайку
- 62 Китагава Утамаро. Письмо. Конец XVIII века. Гравюра на дереве
- 63 Китагава Утамаро. «Сиё но Цуто». 1790. Разворот
- 64 Китао Масанобу. Книга о женщинах «чайных домов». Конец XVIII века. Разворот
- 65 Китао Масанобу. Книга о женщинах «чайных домов». Фрагмент разворота
- 66 Китагава Утамаро. «Эхон гинсёкай». Сооружение снежного льва. 1790
- 67 Китагава Утамаро. Автопортрет из календаря. 1804
- 68 Китагава Утамаро. Альбом «Цветы». Конец XVIII века. Иллюстрация
- 69 Трактат о нумизматике. XIX век. Разворот
- 70 Трактат о нумизматике. Разворот
- 71 Трактат о нумизматике. Разворот
- 72 Трактат о живописи цветов и птиц. XIX век. Разворот
- 73 Трактат о живописи цветов и птиц. Фрагмент разворота
- 74 Трактат о живописи цветов и птиц. Разворот
- 75 Трактат о живописи цветов и птиц. Фрагмент разворота
- 76 Трактат о живописи цветов и птиц. Разворот
- 77 Кацусика Хокусай. Манга. 1810–1825. Иллюстрация
- 78 Кацусика Хокусай. Роман Такидзава Бакина «История восьми псов-самураев из рода Сатоми». 1814–1841. Иллюстрация
- 79 Кацусика Хокусай. Манга. Иллюстрация
- 80 Кацусика Хокусай. «История восьми псов-самураев из рода Сатоми». Иллюстрация
- 81 Кацусика Хокусай. Манга. Иллюстрация
- 82 Кацусика Хокусай. «История восьми псов-самураев из рода Сатоми». Иллюстрация
- 83 Кацусика Хокусай. Автопортрет из книги «Вакан хомарэ». 1836
- 84 Сато Суйсэки. Альбом «Цветы и птицы». 1820. Разворот
- 85 Сато Суйсэки. Альбом «Цветы и птицы». Разворот
- 86 Трактат об архитектуре. XIX век. Полоса
- 87 Андо Хиросигэ. Альбом «69 станций на пути Кисокайдо». 1837–1842. Разворот
- 88 Трактат об ихтиологии. XIX век. Полоса
- 89 Трактат об ихтиологии. Разворот
- 90 Трактат об ихтиологии. Разворот
- 91 Трактат об ихтиологии. Разворот
- 92 Трактат о цветах. XIX век. Разворот
- 93 Трактат о цветах. Разворот
- 94 Трактат о цветах. Иллюстрация

Illustrations List

- 1 Nishimura Shigenaga. Actor Sanjo Kantaryo II as a book pedlar. 1756. Coloured woodcut
- 2 "Lotus sutra". XII c. Manuscript scroll. Mutō collection. Kobe. Frontispiece
- 3 Tashibana Minkyo. Pressing water from sheets of paper. Illustration from the book "Saiga shokunin burui". 1770. Woodcut
- 4 A book shrine. XI c.
- 5 Edo publishing houses trade marks. XVIII c.
- 6 Cases for scrolls. XV c.
- 7 The arms of the most prominent actors families and actors. XVIII c.
- 8 A slipcase for Buddhist sutras. XVIII c.
- 9 A reading desk. XVII c.
- 10 A specimen of binding. XIX c.
- 11 A specimen of a concertina-book. XII c.
- 12 "Genji-monogatari". XII c. "Suzumushi" chapter. Manuscript scroll. Tokugawa Museum, Nagoya. Detail
- 13 "Joyū shiki-ron". XI c. Block book
- 14 "E-inga-kyō". VIII c. Manuscript scroll. Daigoji monastery, Kyoto
- 15 "E-inga-kyō". VIII c. Manuscript scroll
- 16 "Maha pragna paramita sutra". 1299. A specimen of the Kasuga-han print
- 17 "Hokke-kyō". XII c. Manuscript scroll
- 18 "Lotus sutra" printed on fans. XII c. Block book
- 19 "Shigi-san engi". XII c. Manuscript scroll. Chogosonshiji monastery, Nara
- 20 "Shigi-san engi". Manuscript scroll. Detail
- 21 "Genji-monogatari". XII c. "Kashiwagi" chapter. Manuscript scroll. Tokugawa Museum, Nagoya
- 22 "Heike Nokyō". 1164. Manuscript scroll. Itsukushima temple, Hiroshima
- 23 "Heike Nokyō". Detail
- 24 "Ichiji rendai hokke-kyō". XII c. Manuscript scroll. Yamato Bunka-kan Museum, Nara
- 25 "Ichiji rendai hokke-kyō". Manuscript scroll. Detail
- 26 "Heike hokke-kyō". XII c. Manuscript scroll
- 27 "Heike hokke-kyō". Manuscript scroll. Detail
- 28 "The Anthology of Thirty Six Poets". XII c. Manuscript scroll. Yamato Bunka-kan Museum, Nara
- 29 "Kegon shū soshi E-den". XIII c. Manuscript scroll
- 30 Portrait of the poetess Kodai-no-Kimi. XIII c. Painting on paper. Yamato Bunka-kan Museum, Nara
- 31 "Brama sutra". 1248. Block book
- 32 "Heiji-monogatari". Beginning of the XIV c. Manuscript scroll. Fine Arts Museum, Boston
- 33 "Heiji-monogatari". Manuscript scroll. Detail
- 34 Kannon, the goddess. XIV c. Tinted woodcut
- 35 "Kongyo-kyo kaidai". A specimen of the Koya-ban print. 1280. Block book. First page
- 36 Portrait of a Zen monk. XII c. Painting on silk. Yakusiji monastery, Nara
- 37 "Biku rokumotsu zu". 1246. Block book
- 38 "Life of the Saint from the Koya Hill". XIII c. Manuscript scroll
- 39 "Life of the Saint from the Koya Hill". Manuscript scroll. Detail
- 40 "Rongo" by Confucius. 1599. Typographic print. Imprint
- 41 Portrait of Honen. XIV c. Woodcut
- 42 "Ise-monogatari". 1608. A specimen of the Saga-bon print. Opening
- 43 "Life of the Saint". XIV c. Manuscript scroll. Illustration. Private collection, Nara
- 44 "Life of the Saint". Manuscript scroll. Illustration. Detail
- 45 "Ise-monogatari". A specimen of the Saga-bon print. 1608. Typographic print. Cover
- 46 Kitagawa Utamaro. "Ehon waka ebisu". 1786. Illustration. Detail
- 47 Okumura Masanobu. "Ehon fuga shiti Komashi". 1723. Illustration
- 48 The map of the city of Edo. XVIII c.
- 49 Okumura Masanobu. "Ehon ogira-ni". 1734. Illustration
- 50 Shunman Shōsado. Surimono. XVIII c.
- 51 Jippensha Ikku. "Ryōkyō yami-iri shō". 1799. Opening
- 52 Bumpō Kawamura. "Bumpō gafu". 1813. Opening
- 53 Torii Kiyonaga. Book on theatre. XVIII c. Opening
- 54 Encyclopaedia of the city of Edo. Beginning of the XVIII c. Page
- 55 Suzuki Harunobu. Reading by the lamp. 1770. Coloured woodcut
- 56 Suzuki Harunobu. "Yoshiwara seiro bijin awase". 1770. Page from the book
- 57 Hishikawa Moronobu. The portrait of the poet Saigyō Hyōshi. 1678. Page from the book

- 58 Onishi Chinnen. Album "Sonan gafu". 1834. Opening
- 59 Torii Kiyonaga. Book on theatre. XVIII c. Opening
- 60 Keisai Masayoshi. "Ehon myako no nishiki". 1787. Illustration
- 61 "Gessho gafu" (Album of the craftsman Gessho). Beginning of the XIX c. Illustrations to haiku
- 62 Kitagawa Utamaro. Letter. Late XVIII c. Woodcut
- 63 Kitagawa Utamaro. Shiyō no Tsuto. 1790. Opening
- 64 Kitao Masanobu. Book about women from "teahouses". Late XVIII c. Opening
- 65 Kitao Masanobu. Book about women from "teahouses". Detail from the opening
- 66 Kitagawa Utamaro. "Ehon ginshokai". Making of the snow-lion. 1790
- 67 Kitagawa Utamaro. Self-portrait from the calendar. 1804
- 68 Kitagawa Utamaro. Album "Flowers". Late XVIII c. Illustration
- 69 Treatise on numismatics. XIX c. Opening
- 70 Treatise on numismatics. Opening
- 71 Treatise on numismatics. Opening
- 72 Treatise on flower-and-bird painting. XIX c. Opening
- 73 Treatise on flower-and-bird painting. Detail from the opening
- 74 Treatise on flower-and-bird painting. Opening
- 75 Treatise on flower-and-bird painting. Detail from the opening
- 76 Treatise on flower-and-bird painting. Opening
- 77 Katsushika Hokusai. Manga. 1810–1825. Illustration
- 78 Katsushika Hokusai. Novel "The Story of the Eight Dogs-Samurais from the Satomi Family" by Takizawa Bakina. 1814–1841. Illustration
- 79 Katsushika Hokusai. Manga. Illustration
- 80 Katsushika Hokusai. "The Story of the Eight Dogs-Samurais from the Satomi Family". Illustration
- 81 Katsushika Hokusai. Manga. Illustration
- 82 Katsushika Hokusai. "The Story of the Eight Dogs-Samurais from the Satomi Family". Illustration
- 83 Katsushika Hokusai. Self-portrait from the book "Wakan homare". 1836
- 84 Sato Suiseki. Album "Flowers and Birds". 1820. Opening
- 85 Sato Suiseki. Album "Flowers and Birds". Opening
- 86 Treatise on architecture. XIX c. Page
- 87 Ando Hiroshige. Album "69 Stations on the Kisokaido Road". 1837–1842. Opening
- 88 Treatise on ichthyology. XIX c. Page
- 89 Treatise on ichthyology. Opening
- 90 Treatise on ichthyology. Opening
- 91 Treatise on ichthyology. Opening
- 92 Treatise on flowers. XIX c. Opening
- 93 Treatise on flowers. Opening
- 94 Treatise on flowers. Illustration

Verzeichnis der Illustrationen

- 1 Nishimura Shigenaga. Schauspieler Sanjo Kantaryo II. in der Rolle eines Bücherkolporteurs. 1756. Farbholzschnitt
- 2 „Lotos-Sutra“. XII. Jh. Handgeschriebene Buchrolle. Sammlung Mutō. Kobe. Frontispiz
- 3 Tashibana Minkyo. Papiertrocknen mit Hilfe einer Bürste. Illustration aus dem Buch „Saiga Shokunin Burui“. 1770. Holzschnitt
- 4 Futteral für rare Bücher. XI. Jh.
- 5 Die Handelsmarken der Verlagshäuser in Edo. XVIII. Jh.
- 6 Futterale für Schriftrollen. XV. Jh.
- 7 Die Wappen der bedeutendsten Schauspielersippen und Schauspieler. XVIII. Jh.
- 8 Futterale für buddhistische Sutras. XVIII. Jh.
- 9 Lesepult. XVII. Jh.
- 10 Muster der Broschierung. XIX. Jh.
- 11 Muster des Faltbuches. XII. Jh.
- 12 „Genji-Monogatari“. XII. Jh. Kapitel „Sujumushi“. Handgeschriebene Buchrolle. Tokugawa-Museum, Nagoya. Fragment
- 13 „Joyui Shiki-ron“. XI. Jh. Blockbuch
- 14 „E-inga-kyo“. VIII. Jh. Handgeschriebene Buchrolle. Kloster Daigoji, Kioto
- 15 „E-inga-kyo“. VIII. Jh. Handgeschriebene Buchrolle
- 16 „Maha pragna paramita sutra“. 1299. Muster des Drucks Kasuga-han
- 17 „Hoke-kyo“. XII. Jh. Handgeschriebene Buchrolle
- 18 „Lotos-Sutra“ auf Fächern. XII. Jh. Blockbuch
- 19 „Shigi-san Enki“. XII. Jh. Handgeschriebene Buchrolle. Kloster Chogosonshiji, Nara
- 20 „Shigi-san Enki“. Handgeschriebene Buchrolle. Fragment
- 21 „Genji-Monogatari“. XII. Jh. Kapitel „Kashiwagi“. Handgeschriebene Buchrolle. Tokugawa-Museum, Nagoya
- 22 „Heike Nokyō“. 1164. Handgeschriebene Buchrolle. Tempel Itsukushima, Hiroshima
- 23 „Heike Nokyō“. Fragment
- 24 „Ithiji Rendai Hoke-kyo“. XII. Jh. Handgeschriebene Buchrolle. Yamato-Bunka-kan-Museum, Nara
- 25 „Ithiji Rendai Hoke-kyo“. Handgeschriebene Buchrolle. Fragment
- 26 „Heike Hoke-kyo“. XII. Jh. Handgeschriebene Buchrolle
- 27 „Heike Hoke-kyo“. Handgeschriebene Buchrolle. Fragment
- 28 „Anthologie von 36 Dichtern“. XII. Jh. Handgeschriebene Buchrolle. Yamato-Bunka-kan-Museum, Nara
- 29 „Lebensbeschreibungen von Patriarchen der Schule Kegon“. XIII. Jh. Handgeschriebene Buchrolle
- 30 Bildnis der Dichterin Kodai-no-Kimi. XIII. Jh. Malerei auf Papier. Yamato-Bunka-kan-Museum, Nara
- 31 „Brama Sutra“. 1248. Blockbuch
- 32 „Heiji-Monogatari“. Anf. des XIV. Jh. Handgeschriebene Buchrolle. Museum für bildende Künste, Boston
- 33 „Heiji-Monogatari“. Handgeschriebene Buchrolle. Fragment
- 34 Göttin Kannon. XIV. Jh. Kolorierter Holzschnitt
- 35 „Kongyo-kyo Kaidai“. Muster des Drucks Koya-ban. 1280. Blockbuch. Erste Seite
- 36 Bildnis eines Zen-Mönchs Daishi. XII. Jh. Malerei auf Seide. Kloster Yakushiji, Nara
- 37 „Biku Rokumotsu Ju“. 1246. Blockbuch
- 38 „Lebensbeschreibung eines Heiligen vom Berg Koya“. XIV. Jh. Handgeschriebene Buchrolle
- 39 „Lebensbeschreibung eines Heiligen vom Berg Koya“. Handgeschriebene Buchrolle. Fragment
- 40 „Rongo“ von Konfuzius. 1599. Typographischer Druck. Impressum
- 41 Honen-Bildnis. XIV. Jh. Holzschnitt
- 42 „Ise-Monogatari“. 1608. Muster des Drucks Saga-bon. Doppelseite
- 43 „Leben eines Heiligen“ (Yuju nembutsu) XIV. Jh. Handgeschriebene Buchrolle. Privatsammlung, Nara. Illustration
- 44 „Leben eines Heiligen“. Handgeschriebene Buchrolle. Illustration. Fragment
- 45 „Ise-Monogatari“. 1608. Muster des Drucks Saga-bon. Typographischer Druck. Umschlag
- 46 Kitagawa Utamaro. „Ehon Waka Ebishu“. 1786. Illustration. Fragment
- 47 Okumura Masanobu. „Ehon Fuga Shiti Komashi“. 1723. Illustration
- 48 Karte der Stadt Edo. XVIII. Jh.
- 49 Okumura Masanobu. „Ehon Ogira-ni“. 1734. Illustration
- 50 Shunman Shōsado. Surimono. XVIII. Jh.
- 51 Jippensha Ikku. „Ryūkyō Yami Iri Shō“. 1799. Doppelseite

- 52 Bumpō Kawamura. „Bumpō gafu“. 1813. Doppelseite
- 53 Torii Kiyonaga. Buch über das Theater. XVIII. Jh. Doppelseite
- 54 Enzyklopädie der Stadt Edo. Anf. des XVIII. Jh. Kolumne
- 55 Sujuki Harunobu. Lesen an einer Leuchte. 1770. Farbholzschnitt
- 56 Sujuki Harunobu. „Yoshiwara Seiro Bijin Awase“. 1770. Seite aus dem Buch
- 57 Hishikawa Moronobu. Bildnis des Dichters Saigyō Hyōshi. 1678. Seite aus dem Buch
- 58 Onishi Tinnen. Album „Sonan Gafu“. 1834. Doppelseite
- 59 Torii Kiyonaga. Buch über das Theater. XVIII. Jh. Doppelseite
- 60 Keisai Masayoshi. „Ehon Miyako no Nishiki“. 1787. Illustration
- 61 „Gessho Gafu“ (Album des Meisters Gessho). Anf. des XIX. Jh. Illustrationen zu Haiku
- 62 Kitagawa Utamarō. Brief. Ende des XVIII. Jh. Holzschnitt
- 63 Kitagawa Utamarō. „Shiyo no Tsuto“. 1790. Doppelseite
- 64 Kitao Masanobu. Buch über die Frauen der „Teehäuser“. Ende des XVIII. Jh. Doppelseite
- 65 Kitao Masanobu. Buch über die Frauen der „Teehäuser“. Fragment der Doppelseite
- 66 Kitagawa Utamarō. „Ehon Ginshokai“. Erbauung des Schneelöwen. 1790
- 67 Kitagawa Utamarō. Selbstbildnis aus einem Kalender. 1804
- 68 Kitagawa Utamarō. Album „Blumen“. Ende des XVIII. Jh. Illustration
- 69 Traktat über Numismatik. XIX. Jh. Doppelseite
- 70 Traktat über Numismatik. Doppelseite
- 71 Traktat über Numismatik. Doppelseite
- 72 Traktat über die Blumen- und Vögelmalerei. XIX. Jh. Doppelseite
- 73 Traktat über die Blumen- und Vögelmalerei. Fragment der Doppelseite
- 74 Traktat über die Blumen- und Vögelmalerei. Doppelseite
- 75 Traktat über die Blumen- und Vögelmalerei. Fragment der Doppelseite
- 76 Traktat über die Blumen- und Vögelmalerei. Doppelseite
- 77 Katsushika Hokusai. Manga. 1810–1825. Illustration
- 78 Katsushika Hokusai. Roman von Takijawa Bakin „Geschichte der acht Hunde-Samurais aus der Sippe von Satomi“. 1814–1841. Illustration
- 79 Katsushika Hokusai. Manga. Illustration
- 80 Katsushika Hokusai. „Geschichte der acht Hunde-Samurais aus der Sippe von Satomi“. Illustration
- 81 Katsushika Hokusai. Manga. Illustration
- 82 Katsushika Hokusai. „Geschichte der acht Hunde-Samurais aus der Sippe von Satomi“. Illustration
- 83 Katsushika Hokusai. Selbstbildnis aus dem Buch „Wakan Homare“. 1836
- 84 Sato Suiseki. Album „Blumen und Vögel“. 1820. Doppelseite
- 85 Sato Suiseki. Album „Blumen und Vögel“. Doppelseite
- 86 Traktat über Architektur. XIX. Jh. Kolumne
- 87 Ando Hiroshige. Album „69 Stationen auf der Strasse Kisokaidō“. 1837–1842. Doppelseite
- 88 Traktat über Fischkunde. XIX. Jh. Kolumne
- 89 Traktat über Fischkunde. Doppelseite
- 90 Traktat über Fischkunde. Doppelseite
- 91 Traktat über Fischkunde. Doppelseite
- 92 Traktat über Blumen. XIX. Jh. Doppelseite
- 93 Traktat über Blumen. Doppelseite
- 94 Traktat über Blumen. Illustration